

**La Locura Como Categoría Social en la Historia del Arte: Imaginarios, Alegorías,
Individuación y Tratamiento Psiquiátrico**



MARIA ISABEL COBO DUQUE

Trabajo de Grado Para Optar al Título de Magíster en Historia del Arte

Asesora

LUZ ANALIDA AGUIRRE RESTREPO

Magister en Historia del Arte

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

FACULTAD DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES

MEDELLÍN

2021

**La Locura Como Categoría Social en la Historia del Arte: Imaginarios, Alegorías,
Individuación y Tratamiento Psiquiátrico**

MARIA ISABEL COBO DUQUE

Trabajo de Grado Para Optar al Título de Magíster en Historia del Arte

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

FACULTAD DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES

MEDELLÍN

2021

*Dedicado a la memoria de mi padre Benjamín Cobo,
con eterno amor y gratitud*

Agradecimientos

A mis padres Benjamín Cobo (q.e.p.d.) y Rubiela Duque, por ser mis primeros y más grandes maestros. A mi hermano-padrino Oscar Duque, por su inagotable apoyo y positivismo. A Ismenia Cobo por respaldarme en este proyecto cuando fue más necesario. A Andrés Arango por ser mi primer lector, dar a luz juntos y ser en sí mismo la luz de mis amaneceres y desvelos. A Alexander Leyton por motivarme a estudiar un posgrado y a seguir escribiendo. A Liliana Patricia Torres por apostar en mí desde el inicio de este estudio. A Julián Mauricio Cabrera por inspirar el tema de este trabajo y acompañarme a trazar su ruta inicial. A Julián David Restrepo por recordarme que la magia existe, y por llenarme de energía y optimismo en la etapa final y más crucial. A Julián Camilo Ramírez y María del Mar Collazos por estar desde siempre y hacer más alegre el camino.

A mis maestros: A Luz Analida Aguirre, por su luminosa guía y por sostenerme a pesar de las complejidades del vivir. A Hernando Urriago Benítez, por formarme en la escritura ensayística y, de diferentes maneras, haber aportado tanto a esta meta. A Cristina Valcke y Carlos Esteban Mejía –mis primeros maestros de Historia del Arte en la Universidad del Valle– por sembrar en mí esta pasión.

A mi segunda Alma Mater, la Universidad de Antioquia, por el privilegio de habitarla y el rigor con que fui formada. A la DACA (Universidad del Valle), su directora Claudia Payán y su subdirector Harold Manzano, por su flexibilidad y respaldo, de principio a fin, en la consecución de este logro. Al *Teatro La Concha*, a su director Jorge Luís Zabaraín y al maestro Lisímaco Núñez, por sus valiosas contribuciones al desarrollo de esta investigación y por conservar la memoria de Jovita Feijóo mediante la obra de Carlos Zuluaga (q.e.p.d.).

Tabla de Contenido

Resumen.....	7
Introducción	8
Formulación del Problema.....	15
Justificación.....	18
Objetivos	21
Objetivo General.....	21
Objetivos Específicos	21
1. Marco Teórico	22
1.1 Algunas Anotaciones Teóricas Sobre el Tema de la Locura y Cómo Estudiarlo Desde las Artes Plásticas	23
1.2 Artista-Loco.....	28
1.3 Vanguardias Artísticas del Siglo XX y su Relación Con la Locura.....	31
1.4 Locura y Arte-Terapia	33
1.5 Arte Psicopatológico	35
1.6 La Obra Como Manifestación del Concepto Social de Locura.....	37
1.7 Estado del Arte.....	41
2. Metodología	47
3. Simbología Flamenca Sobre la Locura y su Relación con los Grabados de Bernard Picart.....	50
3.1 Simbología de la Locura en Grabados de los Países Bajos del Siglo XV al XVII: Extracción de la Piedra de la Locura y el Horno de Cabezas.....	51
3.2 El Libro <i>The Great Picture of Folly</i> de Bernard Picart.....	66
3.2.1 <i>De Keisnijder van</i> o el Cortador de Rocas	68
3.2.2 <i>South sea Bubble</i> , John Law y su Relación con la Piedra de la Locura.....	80
3.2.3 Otros Grabados Alusivos a la <i>Burbuja de los Mares del Sur</i> y la Locura de Masas	82
3.3 Concepto Social de Locura en la Tradición Pictórica Flamenca	94
4. El Loco Como Individuo. Su Representación Visual en el Contexto Colombiano.....	99
4.1 Antecedentes. La Locura en las Representaciones Plásticas del Periodo Neoclásico y Romántico.....	100
4.2 Clasificación Social de los Locos Durante el Periodo de la Regeneración en Colombia.....	104
4.3 Los Locos del Cali Viejo	118
4.3.1 <i>Jovita</i> y el Reinado de su Locura	122
4.3.2 <i>Contagiados</i> : Diego Pombo, Iván Montoya y Carlos Zuluaga	143
4.4 Representaciones Plásticas de la Individuación de la Locura y su Acogimiento en las Ciudades	175
5. Hospital Psiquiátrico y Psicofarmacología en la Obra de Tres Artistas Latinoamericanos Contemporáneos	180
5.1 Alejandro Colina y su Apología a la Psiquiatría	183
5.1.1 <i>Las Patologías</i> . Rostros de la Enfermedad Mental	186
5.1.2 <i>El Arte y la Ciencia de la Psiquiatría</i> . Conviviendo Entre Máscaras	189
5.2 Javier Téllez y su Arte Para Curar a los Cuerdos	198
5.2.1 <i>Insane Asylum</i> . Fábricas en Serie Para la Cura	201

5.2.2 <i>Jonac 2001 mg</i> . El Acuario Tibio de la Automedicación	203
5.2.3 <i>La Extracción de la Piedra de la Locura</i> . Institución Psiquiátrica vs Museo	208
5.2.4 Videoinstalaciones. Reivindicar las Voces de la Locura	213
5.2.5 Visión de la Enfermedad Mental en la Obra de Javier Téllez.....	218
5.3 Libia Posada. El Cuerpo como Hábitat del Sujeto.....	222
5.3.1 <i>Camisas de Fuerza</i> y el Cuerpo como Territorio de la Locura.....	225
5.3.2 <i>Máquinas de Curar</i> . Modos de Controlar el <i>Gran Síntoma</i>	230
6. Conclusiones	241
Bibliografía	248
ANEXOS.....	¡Error! Marcador no definido.
Anexo 1. Algunas representaciones flamencas de La Extracción de la Piedra de la Locura ..	¡Error! Marcador no definido.
Anexo 2. Ficha Curatorial: Museo Carlos Zuluaga. Teatro La Concha (2021).	¡Error! Marcador no definido.
Anexo 3. Otros Ejemplos de Obras de Alejandro Colina y Javier Téllez.....	¡Error! Marcador no definido.

Resumen

La presente investigación presenta ejemplos sobre el modo en que artistas plásticos y/o visuales recogen, desde diferentes contextos históricos y geográficos, el tema de la locura. Para ello, se parte del motivo pictórico que se conoce como *La Extracción de la Piedra de la Locura* o *Keisnijding*, propio de los siglos XV al XVIII en los Países Bajos, y se da continuidad en siglos posteriores y hasta el XXI en el marco de algunas representaciones artísticas en las que es posible reconocer el concepto de individuación del loco. De este modo, la obra ilustrada de José María Espinosa como la producción de los artistas caleños Diego Pombo, Iván Montoya y Carlos Zuluaga sirven de apoyo para la comprensión. Posteriormente, se hace una lectura crítica sobre las transformaciones que ha tenido la enfermedad mental y el espacio psiquiátrico desde mediados del siglo XX hasta la actualidad, y el modo en que son tratados en la creación visual. En este sentido, se estudia la obra de dos artistas venezolanos (Alejandro Colina y Javier Téllez) y una colombiana (Libia Posada) y su visión del fenómeno desde la experiencia personal y hospitalaria. Para la realización de este trabajo fue importante apoyarse en los conceptos de locura propuestos por Michel Foucault y las alternativas de análisis que ofrece la iconografía, la iconología y la hermenéutica.

Palabras clave: arte, locura, extracción de la piedra de la locura, loco e individuación, *Locos de Bogotá*, Jovita Feijóo, enfermedad mental, hospital psiquiátrico, psicofarmacología.

Introducción

Al principio un loco era alguien que se comportaba distinto al resto. Que hacía cosas raras y destructivas. Que deliraba y se desviaba de la conducta convencional.

(...) Después, loco era el epiléptico y el leproso. Y la encarnación del mal. Hubo una época en que se invirtieron los papeles: locura y razón fueron una misma cosa que, en determinados momentos, se desdoblaba para revalidar su presencia necesaria en el mundo. Se empezó a aceptar que la gente no tenía que ser solo loca, que cada tanto se podía tener “brotos” y no era como para escandalizarse.

(...) Hubo otra época en que la locura empezó a tratarse con encierro. La razón se impuso con violencia. A los locos y a los raros se los recluía porque eran una amenaza para el resto: no hay tal cosa como un loco inofensivo. Con el tiempo se le fueron poniendo nombres y marcos a las manifestaciones de la locura. Una de las más visibles debió ser la esquizofrenia, pero hay tantas y tantas. Loco, en todo caso, sigue siendo alguien que se aparta del concepto que la mayoría supone de normalidad, que no sabemos muy bien lo que es, pero somos rápidos detectando lo que no es.

Primera persona – Margarita García Robayo

La relación entre el arte y la locura ha sido comúnmente asociada con el estereotipo del “genio loco”, es decir, el artista que en su creación refleja algún desequilibrio psicopatológico, una alteración de la sensibilidad o una manera distorsionada de entender la realidad. Algunas veces, estas características son fundamentadas en algún tipo trastorno comprobable como la esquizofrenia, la bipolaridad o la depresión. En otros casos radican en una simple especulación, motivada por la extravagancia atribuida al carácter del artista. Para algunos autores también puede deberse a una cuestión estilística que poco tiene que ver con la psicología del sujeto creador. En la historia del arte existe un grupo de obras que hacen referencia a un asunto opuesto a lo anterior. Se trata de las manifestaciones artísticas que han hecho alusión a la enfermedad mental, sin que necesariamente su autor sufra de alguna psicopatología. Estas obras se leen desde su contenido y su relación con el entorno en que fueron creadas, de modo tal que el estado de salud mental de su creador no necesariamente influye en la interpretación de las mismas. Este aspecto permite encontrar, en tales expresiones, un reflejo de la visión social que un grupo humano guarda respecto

a la locura en cierto momento de su historia, así como las dinámicas que se legitiman para el tratamiento de la misma.

Lo anterior hace de este conjunto de obras un objetivo de interés desde un análisis que parte de la visión sociológica de la historia del arte, ya que lo presentado allí puede o no depender de la visión o estado mental particular del artista sino que responde a la noción social de locura avalada por el entorno, lo cual permite una lectura iconográfica y contextual que da cuenta de la caracterización de esta en determinado momento, la relevancia del tema de la salud mental y las conexiones que se establecen entre este y otros elementos como la religión, la sociopolítica, la economía y demás aspectos que surgen de manera particular en cada comunidad.

El historiador del arte Ernst Gombrich (1972) señala que las manifestaciones artísticas de un grupo humano son sintomáticas de su cultura, y que los rasgos de las mismas varían de acuerdo con los cambios sociales del entorno, siendo a su vez las primeras un síntoma de los últimos. Por lo anterior, el arte es una “expresión de la edad” de cada comunidad y “síntoma de la fase que el espíritu del Universo había alcanzado en cada punto determinado” (p. 19). Siguiendo estos planteamientos, este trabajo de grado parte de reconocer que la historia y sus transformaciones se reflejan en el arte mediante los indicios o huellas que dejan las obras artísticas como manifestación sintomática del “espíritu” de cada época. Por consiguiente, estudia algunas piezas visuales que, en diferentes contextos y momentos históricos, han puesto en escena el concepto social de locura y el modo en el cual se concibe en su entorno, así como la forma de relacionarse con el sujeto mentalmente enfermo y el tratamiento que se le ofrece.

De manera concreta, se abordarán obras relativas a la locura pertenecientes a periodos de tiempo diferentes que se sitúan en tres regiones geográficas distintas: los siglos XV al XVIII, en los Países Bajos; los siglos XIX y XX, en Colombia; y, el siglo XX e inicios del XXI, en Venezuela

y Colombia. El orden de las unidades temáticas o capítulos resultantes corresponde a los periodos mencionados y cada uno analiza una cuestión particular. Por ejemplo, el capítulo primero revisa el grabado *The Dean of Renaix* (1557) de Brueghel y algunos de Bernard Picart que fueron publicados bajo el título *The Great Picture of Folly* (1720). En este material hay todo un discernimiento sobre el tema de La Extracción de la Piedra de la Locura y cómo, más adelante, se convierte en recurso para aludir a la locura colectiva producto de la avaricia.

El segundo capítulo está destinado a Colombia y aborda el conjunto de ilustraciones de José María Espinosa que fueron recogidas por la historia del arte mediante el título *Los locos de Bogotá*. Estas obras fueron realizadas, aproximadamente, entre 1845 y 1860. Aquí se observa el concepto del loco como figura individual que luego es cotejada con la obra de tres artistas caleños quienes se concentran en la figura de Jovita Feijóo, un personaje local que simboliza la sinrazón. Se trata de Diego Pombo, Iván Barlaham Montoya y Carlos Zuluaga.

En el tercer capítulo, se estudian unas obras precisas de dos artistas venezolanos y una colombiana quienes se ocupan de la locura, los centros psiquiátricos y la farmacología. Ellos son el venezolano Alejandro Colina con sus esculturas *Las Patologías* y con la pintura *El Arte y la Ciencia de la Psiquiatría* (1937); así como algunas instalaciones con acompañamiento audiovisual del también venezolano Javier Téllez, entre ellas *Insane Asylum* (1994), *Jonac 2001 mg* (1996), *La Extracción de la Piedra de la Locura* (1996); y, las instalaciones *Camisas de Fuerza* (2000) y *Máquinas de Curar* (2002) de la colombiana Libia Posada.

Las obras seleccionadas son una muestra para identificar esas constantes que se presentan en las manifestaciones artísticas sobre la enfermedad mental. De igual manera, hay evidencia de las transformaciones que revelan con relación al concepto social de locura, y que se reflejan en su composición. Algunas piezas seleccionadas llaman la atención por la poca profundidad

investigativa que han alcanzado desde la historia del arte, o porque, si bien se han estudiado, no están relacionadas directamente con una visión sociológica de la enfermedad mental como tema de las artes plásticas y/o visuales. Entre ellas destaca, por ejemplo, la obra de Bernard Picart que guarda una importante relación con el motivo flamenco de la extracción de la piedra de la locura. Así mismo, con relación a Alejandro Colina los historiadores del arte y curadores venezolanos consideran que su obra ha sido casi proscrita, por lo que solo hay dos libros y un documental que rescatan la importancia del artista para el país. Este material investigativo existente no hace un fuerte énfasis en las realizaciones que la obra tiene con el tema de la enfermedad mental. En cuanto a la producción artística de Libia Posada, hay producción teórica alusiva a su obra, pero es poco el énfasis que realiza sobre el tratamiento que la artista da a la enfermedad mental. Y, al igual que sucede con Colina, estas publicaciones dejan en un segundo plano la producción referida a la locura. Por último, está el artista caleño Carlos Zuluaga, cuya obra, en general, ha sido inexplorada desde la academia.

Esta investigación tuvo como motivación inicial dos asuntos: una fuerte atracción por el método de análisis propuesto por Foucault en torno a la historia de la locura, y el interrogante que aún hoy genera el motivo pictórico de *la extracción de la piedra de la locura*. La proyección inicial apuntaba a recoger información sobre el motivo en mención y plantear nuevas interpretaciones sobre su importancia en la pintura flamenca; sin embargo, durante el desarrollo del estudio se hallaron una serie de obras que permitían explorar el tema en artistas nacionales y ejemplos vecinos (caso Venezuela) y, desde allí, revisar el modo en que los artistas lo han trabajado en sus obras durante periodos de tiempo que cubren los siglos XIX, XX e inicios del XXI.

Este nuevo insumo sirvió para configurar el cuerpo del trabajo siguiendo un orden cronológico y geográfico; así mismo, fue posible encontrar un hilo conductor temático y no

necesariamente contextual: el motivo de la extracción de la piedra de la locura posibilitaba una indagación por los imaginarios que, para la época pre-científica, se sostenían sobre las causas de la pérdida de la razón y las fantasías sobre su tratamiento; las obras relativas a *Los locos de Bogotá* y a Jovita Feijóo remitían a la aceptación de la locura que, como producto de muchos cambios sociales, empieza a gestarse en la sociedad y, en consecuencia, al reconocimiento del “loco” como individuo con una identidad propia; por último, las obras que hacen hincapié en el hospital psiquiátrico y la psicofarmacología ahondan, de manera crítica, en la transformación más reciente de la historia de la psiquiatría. Así pues, los tres temas identificados alrededor de la locura giraron en torno a los imaginarios, la individuación y la evolución del tratamiento desde la visión del artista visual. El desarrollo de esta triada demostró que –más allá de los aspectos contextuales– la presencia de la locura en las artes plásticas y, desde este grupo de artistas, habla de los cambios en la percepción de la enfermedad mental por parte de la sociedad y su forma de relacionarse con quienes la padecen.

Uno de los descubrimientos más satisfactorios en este proceso fue el encuentro con el personaje Jovita Feijóo y el modo en que un conjunto de artistas caleños la incluye en su tarea creadora. Siendo de la ciudad de Cali, crecí observando el culto simbólico que la comunidad aún le rinde a Jovita, pues la consideramos nuestra “reina”. Desde temprana edad conocí su historia de vida; sin embargo, no llegué a imaginar que podría integrarla en la investigación. Fue durante el desarrollo mismo del segundo capítulo que la obra de José María Espinosa me recordó la relevancia de este entrañable personaje en la ciudad e inicié la búsqueda documental que terminó por acercarme a la obra escultórica y pictórica de los artistas Diego Pombo, Iván Montoya y, de manera especial, a la de Carlos Zuluaga.

Grande fue mi sorpresa al encontrar una colección tan prolífica sobre Feijóo como la que conserva el *Teatro La Concha*, con más de 100 obras creadas por el pintor Carlos Zuluaga en honor a nuestra reina. Así mismo, la lectura de la novela biográfica de Javier Tafur *Jovita o la biografía de las ilusiones* me llenó de entusiasmo y dulzura por aquella dama quijotesca que paseó durante 33 años por las calles de la ciudad que tanto amó y cuidó, aún, en medio de su delirio. Estudié con admiración el papel representado por el actor Iván Montoya, quien dedicó décadas de su vida a interpretar a Feijóo con profundo respeto. Me maravillé con la lectura del personaje que realiza Diego Pombo en varias de sus obras plásticas, quien acierta al señalar que la locura de Jovita es acogida como símbolo de identidad de los caleños por representar esa fe utópica con que emprendemos los proyectos más descabellados, como en su momento lo fue esta misma investigación. Por último, fue satisfactorio encontrar que los tres artistas abordados coinciden en declararse orgullosamente “contagiados” por la locura de Jovita, lo que, más allá de sus obras, demuestra que durante los siglos XIX y XX la sociedad venció, en gran medida, el rechazo y temor que en épocas anteriores se sostuvo frente a la enfermedad mental.

Lo anterior, sumado al descubrimiento y análisis de la obra de Espinosa, Téllez, Posada y Colina, provocó un giro en el orden que inicialmente se había concebido en el proyecto y, además, lo nutrió de una serie de elementos que llegan hasta el arte relacional y las instalaciones como manifestaciones artísticas contemporáneas. Es así como este trabajo se presenta desde la riqueza expresiva que proveen variadas técnicas y disciplinas que van desde el grabado hasta el performance, pasando por la escultura, el muralismo, el teatro y la videoinstalación; girando todas alrededor del tema de la locura como parte constitutiva de la sociedad, y como tal, de las manifestaciones artísticas de cada época.

La Extracción de la Piedra de la Locura que sería el elemento central de la investigación terminó convertida en el detonante que pondría sobre la mesa una serie de obras de diferentes épocas y lugares que ampliaron mi visión, invitándome a la exploración de las representaciones artísticas de la locura desde diferentes perspectivas y que, además, consolidaron un entramado de cambios sociales y estéticos que revelan el tránsito de la enfermedad mental por la historia. Bajo esta lupa, solo me queda decir, bienvenidos a las profundidades de la locura.

Formulación del Problema

Las variaciones en el concepto de locura que se encuentran a través de la historia, han sido fundamentalmente definidas por las instituciones que ostentan el poder en determinado contexto –y en los discursos que de ellas provienen–, haciendo que las concepciones sobre la misma muten a su ritmo. En el rastreo de tales concepciones, se encuentra el caso particular del arte flamenco, que desde finales del siglo XV y hasta el XVIII dejó memoria del concepto social de locura establecido entonces en los Países Bajos. Estas producciones dan cuenta de un conjunto de imaginarios sostenidos por la sociedad con relación a la naturaleza de la locura y su tratamiento; concretamente a través de las alegorías pictóricas presentadas en los motivos de *La Extracción de la Piedra de la Locura y el horno de cabezas*. Esto también se hizo evidente mediante otras formas expresivas como el grabado, la música y la literatura.

En el campo concreto de las artes plásticas, las escenas referidas a la “curación” de la locura mediante los métodos mencionados, fue prolíficamente atendida por los pintores y grabadores de los Países Bajos, posiblemente impulsados por la obra del pintor conocido como El Bosco, pionero en presentar una práctica que buscaba aliviar los desvaríos del afectado mediante una trepanación mediante la cual se extrae un objeto aparentemente incrustado en el cráneo, bajo la creencia general de que a ello se debían los males espirituales hoy reconocidos como enfermedades mentales: depresión, esquizofrenia, demencia, trastorno bipolar, ansiedad, ergotismo, entre otros. Es importante destacar que, debido a la inexactitud del concepto de locura en este contexto, esta condición fue indistintamente relacionada con la necedad y la estulticia, aspectos que a su vez hacían referencia a la consecuencia del pecado. En cualquier caso, afecciones del alma cuyo juicio social en la época pre-científica fue representado mediante el arte.

Posterior a las obras propuestas por este pintor, muchos fueron los artistas que continuaron plasmando la escena, en lo que parecía ser una crítica social a una práctica ampliamente difundida por charlatanes o falsos médicos, pero claramente dañina. El significado de estas piezas aún no es claro, sin embargo, ante la falta de pruebas médicas, se ha llegado al consenso de que tal extirpación no se realizó de manera verídica, sino que las obras podrían apuntar a algunos refranes populares como “tener una piedra en la cabeza” (ser imbécil), “cortar una piedra de la cabeza de alguien” (curarse de la imbecilidad, o, en vista de la inexistencia de tal piedra, ser engañado) (Schupbach, 1978, p. 269).

La indagación por los desequilibrios de la mente y el alma continúa siendo una constante en el arte contemporáneo a través del cuestionamiento de las formas en que nuestra sociedad concibe y trata la locura. La evolución de la psicología y la psiquiatría ha permitido desmentir las causas erróneas –y de índole religioso– que anteriormente se atribuían a la enfermedad mental. Consecuentemente, esta apertura se ha visto reflejada en las expresiones artísticas de algunos contextos que proponen una mirada más humana sobre el “loco”, reconociéndolo en su subjetividad y como parte constitutiva de la historia de las sociedades.

Sin embargo, los tiempos actuales han generado sus propias dinámicas frente a la locura, como la hospitalización, la sobre medicación, el estigma, la generalización en el diagnóstico, entre otros. En este sentido, el arte contemporáneo continúa ejerciendo una crítica acerca del tratamiento de la locura, manteniendo vigente una tradición que ha variado sus formas y su materialidad, pero que subsiste y pide ser escuchada para darle voz a aquellos que no la tienen.

La locura pues, ha persistido en la historia como parte de la condición humana a la vez que su percepción y tratamiento han evolucionado en aras no sólo del bienestar y la dignidad del paciente, sino también de un conocimiento científico proscrito de las supersticiones y prejuicios

que en otrora lo componían. El arte, por su parte, ha hecho eco de estas transformaciones mediante el testimonio que las producciones plásticas levantan para dar cuenta de la noción de locura que sostiene cada época.

Lo anterior permitió formularse la siguiente pregunta de investigación: ¿De qué manera el tema de la locura ha sido concebido y tratado en el campo de las artes plásticas y/o visuales? De la misma se desprendieron cuestiones puntuales como ¿cuál es el significado del motivo pictórico de *La Extracción de la Piedra de la Locura* y cómo es visto desde distintos períodos históricos? ¿qué motivos, medios y elementos utiliza el arte contemporáneo para abordar el tema de la locura? ¿qué transformaciones se dan en el concepto social de locura desde el siglo XV hasta la actualidad y cómo está reflejado en las artes plásticas y/o visuales? ¿cuál es la postura crítica que, a través de su obra plástica, algunos artistas contemporáneos proponen alrededor de la enfermedad mental y la institución psiquiátrica?

Justificación

La búsqueda de este estudio se centró en la pervivencia de una temática que ha variado en cada época hasta llegar a la nuestra, progresando a la par con los avances clínicos que, por un lado, brindan cierta claridad acerca de las afecciones mentales, desligándose de las creencias populares; pero por otro, ofrece tratamientos y modos de curar cuestionables aún para nuestra avanzada ciencia.

Alrededor del tema es posible encontrar investigaciones publicadas mediante artículos, y algunos libros y tesis que lo abordan como parte de estudios enfocados en otros intereses, ya sean médicos o históricos. Pero también existen análisis artísticos particulares sobre ciertos pintores como Brueghel o El Bosco; a esto se suman las investigaciones sobre representaciones plásticas de la locura en la cultura flamenca. Sin embargo, no hay trabajos que profundicen o relacionen, por ejemplo, esta tradición representativa de la locura con la obra del grabador francés Bernard Picart y la realidad social en la que se basó para el desarrollo de su trabajo. Por otro lado, no se encuentran estudios que analicen esta temática de manera transversal, desde la época clásica renacentista hasta la actualidad desde el ámbito visual. Tampoco, en nuestro contexto latinoamericano, existen suficientes estudios sobre el arte contemporáneo y sus formas de representar la locura, ni del progreso de las mismas con relación a anteriores épocas del arte.

En este sentido, para la historia del arte sería muy significativo estudiar configuraciones artísticas de la contemporaneidad que atañen a un tema que hoy merece tanta atención como la salud mental, y que además conlleva a una importante reflexión sobre el comportamiento en sociedad, pero bajo la mirada que pudiera hacer un artista visual.

Por todo lo anterior, resulta interesante atender a las formas artísticas que a través de la historia de los últimos siglos han dado cuenta de la concepción que se tiene sobre aquellos que son

rotulados como locos, así como las alternativas que se les ofrece en su tratamiento, y las formas de “locura” que se han asociado con múltiples factores sociales, morales y religiosos.

Existen algunos estudios como *Insensatos* de Sagrario Aznar; *A New Look at the Cure of Folly* de William Schupbach; *La representación artística de la locura. Interpretaciones Metaforológicas Contemporáneas a Través de la Nave de los Locos* de Olivia Orozco y Hortensia Mínguez; *Imágenes de la Locura en la Edad Moderna: Escarnio y Máscara en el Discurso del Poder* de Manuel Gil; o los múltiples trabajos de Wendy Wauters alrededor de la representación pictórica de la locura en los Países Bajos, entre ellos: *El Hervor de las Cabezas y su relación con la Medicina y la Imaginería Alquímica*, *La Roca Escondida Bajo la Herida: Análisis de las Raíces Histórico-culturales del Motivo de La Extracción de la Piedra de la Locura* y *Un Horno Lleno de Muchas Cabezas*.

Sobre las representaciones de la enfermedad mental en el arte colombiano resaltan investigaciones como *Construcción Socio Cultural Sobre el Personaje de Jovita Feijóo a Partir de Relatos de Artistas Caleños en el Contexto de la Memoria Cultural de la Ciudad de Cali*, de Laura Ramírez y *Los locos de Bogotá: del Tratamiento y las Representaciones de la Locura en Bogotá, 1850-1930*, de Diana Rodríguez. De otro lado, en torno a la presencia del tema en el contexto latinoamericano, es poco el material que se encuentra, pero son de gran valía los trabajos de Carlos Colina y Aminta Díaz sobre *Alejandro Colina: el Escultor Radical* y *Colina*, respectivamente; sin embargo, el tema de la representación de la locura no cobra un papel central en estas investigaciones. Finalmente, si bien existen diversos artículos y entrevistas dedicados al tratamiento del tema de la enfermedad mental en la obra de Javier Téllez (artista venezolano), no hay investigaciones académicas que se refieran al mismo de manera extensa, de igual manera sucede con relación a la artista Libia Posada.

Por lo anterior, el presente trabajo podría sumarse a la bibliografía existente sobre las representaciones artísticas de la locura en los Países Bajos, Colombia y Venezuela para plantear nuevas interpretaciones, hallazgos e interconexiones, y continuar alimentando un tema de estudio que invita a su indagación de acuerdo con la relevancia que tiene la comprensión de la enfermedad mental; y del que además es posible trazar una línea histórica mediante el análisis iconográfico al elegir obras que, en diferentes tiempos y contextos, han dado cuenta de su presencia en la sociedad.

Objetivos

Objetivo General

- Rastrear la concepción y representación de la locura en determinados periodos de la historia del arte, mediante el estudio de obras plásticas que atienden a dicha noción y su tratamiento en diferentes contextos.

Objetivos Específicos

- Estudiar iconográfica e iconológicamente el motivo de la piedra de la locura presente en las obras pictóricas de los Países Bajos (s. XV a XVIII) y el vínculo que se establece con el caso conocido como la “Burbuja de los Mares del Sur” en los grabados de Bernard Picart.
- Identificar el concepto de individuación del enfermo mental en producciones visuales de artistas colombianos desde mediados del siglo XIX hasta los inicios del siglo XXI.
- Dar cuenta de las variaciones del sentido social de la locura, desde mediados del siglo XX, a partir de la inclusión del hospital psiquiátrico y los psicofármacos como recurso creador en la obra de artistas latinoamericanos (caso Colombia y Venezuela).

1. Marco Teórico

De acuerdo con la Real Academia Española, se entiende por «trastorno mental» la “perturbación de las funciones psíquicas y del comportamiento”. Por su parte, la OMS define los «trastornos mentales, del comportamiento y del neurodesarrollo» como “síndromes que se caracterizan por una alteración clínicamente significativa en la cognición, la regulación emocional o el comportamiento de un individuo que refleja una disfunción en los procesos psicológicos, biológicos o del desarrollo que subyacen al funcionamiento mental y comportamental” (CIE-11, 2022).

De igual manera, la Real Academia Española, entiende por «locura» la “privación del juicio o del uso de la razón”, y por «arte» la “manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros”. Ambos conceptos (arte y locura) han mantenido en su práctica una importante relación a lo largo de las épocas.

Las artes, en todas sus formas y a lo largo de la historia han mantenido un vínculo con los fenómenos sociales que afloran a partir de las dinámicas que mantiene el hombre con su entorno y consigo mismo. En este sentido, el arte permite volver la mirada hacia nuestros modos de convivir y establecer juicios críticos sobre todo aquello que nos caracteriza como sociedad. Como consecuencia, las obras del pasado cobran una función testimonial que da cuenta de los diferentes conceptos, valores y costumbres que se erigen en diferentes contextos, a la vez que permiten contrastar sus transformaciones.

Como parte de lo anterior, es notoria la reciprocidad que el arte ha mantenido con el tema de la locura, entendiéndola como una de las constantes presentes en toda agrupación social. Este

vínculo ha cobrado diferentes matices, que posibilitan una comprensión de las múltiples dinámicas relacionales que mantiene la sociedad frente al tema de la salud mental.

A continuación, se tendrán en cuenta un conjunto de conceptos, relaciones y visiones sobre la locura y el arte. Para ello se acudirá, de manera sucinta, a una serie de *vínculos* entre la locura y el arte los cuales se han dado desde distintas ópticas, ya sea mediante la consideración del artista-loco, algunos movimientos artísticos que se apoyaron en la locura, la relación locura y arte-terapia, la condición psicopatológica del artista y su acción creadora, la locura como recurso temático del artista para la creación de su obra a través de la cual da cuenta del modo en que ha sido vista, o, incluso, el impacto de la locura dentro de distintos entornos sociales y la visión del artista frente a ésta.

1.1 Algunas Anotaciones Teóricas Sobre el Tema de la Locura y Cómo Estudiarlo Desde las Artes Plásticas

Desde los referentes teóricos que han abordado el tema de la locura, y que fundamentan el presente estudio, se destaca la visión que el filósofo e historiador Michel Foucault, dejó expuesto en obras como *Historia de la Locura* (1961), *Los Anormales* (1975) y *El Nacimiento de la Clínica* (1963). La conformación del manicomio como institución, así como los métodos ejercidos por este, han sido asuntos centrales en la historiografía psiquiátrica; sin embargo, es Foucault quien plantea por primera vez una historia de la psiquiatría alterna a la que hasta tradicionalmente se concebía, permitiendo así una visión desde el humanismo y sobre todo, desde los discursos del poder, interesándose por la forma en que han condicionado el punto de vista que la sociedad guarda sobre la pérdida de la razón en determinada etapa de la historia y cómo la existencia de los individuos marginados por su “locura” ha sido confinada y excluida de los límites geográficos que

habita una población. Así mismo, aborda el modo en que se visibiliza o no la existencia del loco y se legitima o no su discurso. Todo esto, es muchas veces fortalecido mediante el análisis de algunas obras pictóricas o literarias pertenecientes a la época a la que hace referencia, siendo esta principalmente la denominada por él mismo como la *época clásica* (siglos XVII y XVIII).

Hay una dimensión que me parecía inexplorada; había que investigar cómo eran reconocidos, marginados, excluidos de la sociedad, internados y tratados los locos; qué instituciones estaban destinadas para acogerlos, y para retenerlos, para tratarlos algunas veces; qué instancias decidían su locura y según qué criterios; qué métodos se empleaban para someterlos, castigarlos o curarlos; resumiendo, en qué entramado de instituciones y de prácticas se encontraba atrapado y definido a la vez el loco (Foucault, 1992, p. 423).

Este pensador hace uso documental de disciplinas como la literatura, las artes visuales, la filosofía, la medicina o el derecho para concluir uno de los más importantes aportes que alcanza por medio de su investigación y su obra: la conclusión de que la “razón” es un concepto mutable o cambiante en términos históricos, y el concepto que cada época ha sostenido acerca de la enfermedad mental da cuenta de ello. Apunta, además, y con gran claridad, que al tratar de entender las mutaciones históricas del concepto de locura se encuentra que esa “razón” funciona en dos vías: la primera, donde el discurso y los métodos para tratar y excluir la locura de los márgenes sociales han estado vinculados directamente con los agentes del poder de cada contexto, siendo estos los verdaderos portadores de la “razón” y, por tanto, quienes deben dar un orden a aquellos que carecen de ella; no obstante, incluso en el ejercicio de los cargos sociopolíticos más “racionales” se esconde también el germen de la locura:

La naturaleza de la locura es al mismo tiempo su útil sabiduría; su razón de ser consiste en acercarse tanto a la razón, en ser tan consustancial a ella que, en conjunto, forman un texto

indisociable, en que no se puede descifrar más que la finalidad de la naturaleza: hace falta la locura del amor para conservar la especie; hacen falta los delirios de la ambición para el buen orden de los cuerpos políticos; hacen falta insensatas avidedeces para crear riqueza. Así, todos esos deseos egoístas entran en la gran sabiduría de un orden que sobrepasa a los individuos: «Como la locura de los hombres es de la misma naturaleza, se ajustan tan fácilmente que han servido para establecer los nexos más fuertes de la sociedad humana: testimonio, ese deseo de inmortalidad, esa falsa gloria y muchos otros principios sobre los cuales rueda todo lo que se hace en el mundo» (Foucault, 2015, p. 279-280).

Y la segunda, donde la locura es una razón otra; se trata de una razón casi sobrehumana, incomprendible pero existente. Así lo han visto diversas culturas desde la antigüedad, quienes consideraban a los locos como una especie de profetas, y así lo explica también Foucault:

La recepción del loco no tenía, finalmente, otro contenido que la razón misma; el análisis de la locura entre las especies de la enfermedad no tenía de su lado otro principio que el orden de razón de una sabiduría sobrenatural; tanto es así que allí donde se buscaba la plenitud positiva de la locura no se encontraba otra cosa que la razón, quedando así la locura, paradójicamente, como ausencia de la locura y presencia universal de la razón. La locura de la locura está en ser secretamente razón (p. 322).

Entre los diversos intereses investigativos de Foucault, se encuentra también el relacionado con el lenguaje. En su obra *El Orden del Discurso* (1980) estudia los modos de producción y legitimación y control de los discursos en las sociedades; como parte de ello aborda el vínculo que el tema ha tenido con la locura. Esta noción se emparenta con la idea de una razón sobrenatural anteriormente mencionada:

El loco es aquel cuyo discurso no puede circular como los otros (...) suele ocurrir también que se le confiere, opuestamente a cualquier otra (palabra) extraños poderes, como el de enunciar una verdad oculta, el de predecir el porvenir, el de ver en su plena ingenuidad lo que la sabiduría de los otros no puede percibir (Foucault, 1980, p. 13).

Así mismo, la examinación del discurso es señalada por Foucault como el primer método de reconocimiento de la locura en un individuo. Es el uso del lenguaje el principal medio por el cual se identifica a una persona que transgrede los límites de la normalidad y de lo socialmente aceptado:

A través de sus palabras era como se reconocía la locura del loco; ellas eran el lugar en que se ejercía la separación, pero nunca eran recogidas o escuchadas. Nunca, antes de finales del siglo XVIII, se le habría ocurrido a un médico la idea de querer saber lo que decía (cómo se decía, por qué se decía) en estas palabras que, sin embargo, originaban la diferencia (pp. 13-14).

La dinámica de exclusión del discurso señalada por el filósofo presenta un giro en la modernidad del tratamiento psicológico y psiquiátrico, dado que actualmente el discurso es el elemento central de la psicoterapia; sin embargo, acierta Foucault al insistir en que ello no implica que la separación haya desaparecido en la institucionalidad de nuestra época, en lugar de ello “actúa de otra forma, según líneas diferentes, a través de nuevas instituciones y con efectos que no son los mismos” (pp. 14-15). El discurso del sujeto mentalmente enfermo continúa siendo un factor determinante en su identificación y tratamiento.

En este sentido, las reflexiones de Foucault entorno al concepto social de locura y la institucionalidad de su tratamiento son de gran relevancia histórica para la búsqueda que se

propone en el presente estudio. Para ello se parte de la visión que el arte ha otorgado a los sujetos tradicionalmente marginados en la sociedad por motivo de su pérdida de la “razón”. Esta manera de ver se analizará no sólo desde la presencia o ausencia del “loco” en las obras artísticas de algunas épocas, sino también desde lo que tales imágenes revelan sobre las mutaciones del lugar que ocupa dicho sujeto en la sociedad y cómo ha evolucionado su tratamiento anteriormente basado en la superstición, hasta instaurarse en las bases científicas de la modernidad.

Para consolidar la relación sobre el arte y los presupuestos foucaultianos sobre la locura, en el desarrollo de esta investigación, se aborda el método iconológico como vía inicial para el estudio de las imágenes. En este sentido, sirven de apoyo los postulados ofrecidos por el historiador del arte Frederic Chordá en su obra *De Lo Visible a lo Virtual: una Metodología del Análisis Artístico* (2004). Chordá considera que aquello representado en “lo visual” hace uso de un lenguaje propio, y como tal, conlleva un mensaje susceptible de ser interpretado. Su método consiste en la descomposición de la obra artística de modo que se logre entrever la intención estructural que concibió el autor desde su inicio. Se trata pues, de un método de estudio que alude a la forma e indaga por el esqueleto estructural o patrón de organización seguido por el artista, entendiendo igualmente la “configuración de las relaciones entre sus componentes, determinando las características esenciales del sistema: así, ciertas relaciones deben estar presentes para que algo sea reconocible como una silla, una bicicleta o un árbol” (Chordá, 2004, p. 11).

Este historiador del arte establece una serie de elementos de identificación en las obras pictóricas que parten desde la catalogación pasando por el análisis material, la descripción, la estructura y el contexto; la suma de los anteriores aspectos permitirá el ejercicio de interpretación o síntesis. Para los fines del presente trabajo se ejercitará el método concebido por Chordá con

relación al cuarto elemento (estructura), el cual consiste en identificar las “ideas madre” de la imagen y expresarlas de manera verbal.

Este proceso se enfoca en la descomposición de la imagen para realizar un ejercicio de catalogación que permita encontrar contrastes entre las partes, así como diferencias, ausencias y, además, comprender las razones por las cuales el autor decide incluir o no ciertos elementos visuales en determinados puntos de la obra. En una segunda instancia, se realiza una descripción de cada aspecto iconográfico de la obra: personajes, objetos, disposiciones, gestos, espacios, acciones, etc., que develan luces sobre la fuerza del contenido visual. Es importante señalar que el autor y su método serán relevantes para el abordaje de obras que serán referidas en los numerales 3 y 5, correspondientes a capítulos de resultado, debido a la complejidad estructural de las mismas y la gran cantidad de elementos que presentan.

1.2 Artista-Loco

Una de las conexiones más extendidas en el imaginario popular es la del artista-loco. Desde la antigüedad, se consideraba que el sujeto creador mantenía algún tipo de comunicación espiritual con musas, hados o dioses que le inspiraban; lo cual hacía que su existencia se configurase en un ámbito sobrenatural lo que, de entrada, lo diferenciaba de su grupo social. En el mundo griego, por ejemplo, la relación arte-locura fue planteada por Platón. Así lo expresa el filólogo e historiador Luis Gil Fernández (1967) cuando apunta que:

Numerosos indicios delatan la primitiva existencia en Grecia de una vinculación de la poesía con la magia, los ritos religiosos y los fenómenos extáticos y proféticos. El término *αοιδη* está en relación con *επαοιδη*, que significa, como el latín *carmen*, «encanto», y alude al mágico poder, curativo y persuasivo, de la palabra salmodiada. Multitud de mitos y de leyendas, además, hacen intervenir a los dioses en el origen de la poesía o de los

instrumentos musicales que la acompañan. Apolo es el patrón de la poesía y al propio tiempo de la inspiración profética, y en no menor relación con ciertas manifestaciones de la poesía está Dionisio, aunque sean las Musas las diosas tutelares por excelencia de la creación poética. Todo ello viene a servir de indicio de que los griegos reconocieron en la poesía, como otros muchos pueblos, un fenómeno que rebasaba la esfera de lo natural, con una connotación carismática que elevaba a un plano superior al poeta (p. 16).

Posteriormente, la categoría arte-locura remitió a una idea generalizada en la que a la mayoría de los individuos que optaban por dedicarse a la creación artística, al no estar sujetos a las normas sociales impuestas desde otros oficios, solían llevar una vida excéntrica y en algunos casos bohemia; lo que lo conducía a cometer excesos que resaltaban los aspectos más obsesivos de su ser, así como a exponer en sus obras una cosmovisión por fuera de lo “normal”, excediendo los límites de la figuración y planteando mundos singulares como lo harían en distintos momentos figuras como El Bosco, Goya, van Gogh, Schiele, Dalí, W. de Kooning, entre otros.

En las épocas posteriores a la antigüedad, la relación del carácter de artista con la locura sería tímida debido, por un lado, al rigor religioso que impondría el medioevo junto con el anonimato que se imponía a los artesanos y, por otro, a la búsqueda de la razón presente en épocas como el Renacimiento y el Neoclasicismo. Es durante el periodo romántico que vuelve a avalarse la idea de la locura como fuente de inspiración. Sobre ello, el psicólogo Ángel Cagigas sostiene que los artistas de este momento histórico:

Tienen a la locura como el fundamento positivo de la normalidad y no como una elaboración secundaria, deficitaria (...). Claro está que todos son conscientes del sufrimiento que causa la locura a quien la padece, pero, como décadas más tarde hará la

antipsiquiatría, creen que la culpa de tal sufrimiento es externa, social, de un entorno que no logra asimilar al diferente, al loco (2007, p. 1).

En ciertos casos es difusa la línea divisoria entre la personalidad innata del artista y su posible diagnóstico clínico, especialmente en aquellos que vivieron en épocas durante las cuales aún no existía un desarrollo científico suficiente para identificar posibles patologías y brindar el tratamiento requerido. En estos casos, y a falta de otra solución, el arte serviría como catalizador de ese caótico universo interior con el que el artista convivía. A este respecto, el psicólogo clínico Juan Díaz Curiel (2013) sostiene que “existe una mayor patología entre personas dedicadas a la creación que entre la población normal y que el proceso creativo implica muchas veces entrar en lugares poco accesibles para la mayoría” (p. 753). Pero, además, el autor asegura que la frecuencia de suicidios en artistas es muy superior a la media de la población. En la actualidad esta idea continúa presentando cierta vigencia en el concepto que la sociedad guarda sobre el arte y los artistas, sin embargo, se expresa de modos más empáticos que anteriormente y, además, se reconoce que la etiqueta del *artista-loco* no es un absoluto intrínseco en el acto creativo.

Como se observa, históricamente ha existido una idea popular que conecta el quehacer creativo con una alteridad tendente a la extrañeza, lo cual, en algunos momentos de la humanidad, ha llevado a generalizaciones que vinculan directamente al artista con la pérdida de la razón, vista esta no solo desde la excentricidad sino también reconociendo el carácter depresivo y/o melancólico presente en algunos de ellos. Esta concepción ha encontrado eco en estudios científicos que en la modernidad han confirmado la existencia de tal vínculo.

1.3 Vanguardias Artísticas del Siglo XX y su Relación Con la Locura

Otro de los vínculos que ha tenido el arte con la locura proviene de su relación con las vanguardias artísticas desarrolladas en los inicios del siglo XX en Europa y dentro de un período de guerra. Este movimiento moderno de la historia del arte se dio en dos vías: 1) mediante el reconocimiento de la violencia como síntoma de la locura de la sociedad y sus actos irrisorios contra sí misma, y 2) la locura como secuela en los individuos que presenciaron actos de barbarie. Sobre lo anterior, el poeta Tristán Tzara, fundador del dadaísmo, emparentó el tema de la locura con la “náusea” provocada por el sinsentido bélico:

El control de la moral y la lógica nos ha infligido la impasibilidad ante los agentes de policía –causa de la esclavitud– ratas pútridas que llenan el vientre de los burgueses (...). Que cada hombre grite; hay una gran obra destructiva, negativa, que cumplir. Barrer, limpiar. La pulcritud del individuo se demuestra después del estado de locura, de locura agresiva, completa, de un mundo dejado en manos de bandidos que despedazan y destruyen los siglos (Tzara como se citó en Calderón, 2005, p. 14).

Una de esas vanguardias fue el surrealismo que marcó sus bases en la reivindicación del subconsciente siguiendo las teorías freudianas relativas a la interpretación de los sueños y el psicoanálisis, motivados por la comprensión de la profundidad psicológica del ser humano. Para ello, optaron por medios creativos que liberasen el pensamiento, dejando fluir las ideas sin atarlas a una estructura lógica para dar lugar a métodos como el automatismo psíquico, la pintura inconsciente, la escritura automática y la pintura onírica.

En la historia se habla de la relación que André Breton sostuvo con una mujer que sufría de alucinaciones –Nadja–. Esta vivencia le permitió construir la definición de esta vanguardia,

pues “Nadja reunía, por sus problemas mentales, las singularidades más apreciadas por el surrealismo: la libertad, la transgresión, el poder de lo irracional, el azar” (Herrera, 2017, párr. 2).

De manera particular, los artistas surrealistas abrazaron la histeria como expresión física de la búsqueda que emprendieron; la entendieron como un “mecanismo expresivo más del ser humano que ante la decepción, la frustración, la agresión o el sufrimiento elige una sintomatología para hacerse escuchar” (Cagigas, 2007, p. 95). En este sentido, el surrealismo muestra casi que una admiración por el estado histérico, considerando que bajo el mismo surge la creatividad en su estado más puro, lejos de ser un obstáculo. Así lo señalaban Breton y Aragon al aseverar que “la histeria no es un fenómeno patológico y a todos los efectos puede considerarse como un medio supremo de expresión” (1928, p. 2).

De acuerdo con lo expuesto, el surrealismo enaltece la locura como un estado tan alterado como privilegiado de la conciencia, el que además aporta un material inagotable para la creación artística. En la misma vía, el movimiento denunciaba la represión que los entes de poder imponían sobre el sujeto delirante, estableciendo así una posición antipsiquiátrica. Ejemplo de esto es la carta publicada por todo el grupo surrealista en el tercer número de *La Révolution Surréaliste*, con motivo del internamiento psiquiátrico:

No admitimos que se obstaculice el libre desarrollo de un delirio, tan legítimo, tan lógico como cualquier otra sucesión de ideas o de actos humanos (...). Los locos son las víctimas individuales por excelencia de la dictadura social; en nombre de esta individualidad que es lo propio del hombre, exigimos que se libere a estos galeotes de la sensibilidad (1925, p.1).

En el marco del surrealismo se pueden señalar ejemplos de artistas que fueron “invadidos” por estados de locura. Es el caso de Leonora Carrington o Unica Zürn quien desarrolló un trastorno

esquizoide a raíz de la guerra y dejó reflejada en sus pinturas las recreaciones de su mente mediante la construcción de mundos que estaban por fuera de la realidad externa vivida.

1.4 Locura y Arte-Terapia

A partir de los problemas psíquicos que desató tanto la primera como la segunda guerra mundial al dejar una importante cantidad de combatientes en estados alterados, se gestó la creación de un campo en el arte conocido como arte-terapia. Siguiendo la línea planteada en el desarrollo de los conceptos que sirven de base en este marco teórico, puede ser entendida como otro vínculo entre arte y locura. La eficacia de este método ha permitido una evolución del mismo, de modo tal que trascendió el contexto de la posguerra y continúa practicándose como técnica de expresión emocional y autoconocimiento. La BAAT (*British Association of Art Therapists*) la define como una forma de psicoterapia que utiliza los medios artísticos como su modo principal de expresión y comunicación.

Esta práctica no es usada para el diagnóstico clínico, sino que propone una serie de actividades, desde la acción creativa, como herramienta para abordar las situaciones emocionales y/o psíquicas previamente identificadas en los individuos. Sin embargo, este método no sólo puede ser implementado por personal médico, si no que se trata de un campo multidisciplinar en el que confluyen las áreas de la salud, la educación y el arte.

Dado que su finalidad es usar la actividad creativa como medio de exteriorización, se le puede entender como una variante de la psicoterapia freudiana, toda vez que se interesa en la comunicación como principal herramienta para comprender el mundo interior del paciente. En este sentido, la producción artística cobra una dimensión dialógica alterna a la verbalización recurrente en los procesos de psicoterapia.

Cabe anotar que, si bien la expresión plástica es la más común en el arte-terapia, es posible desarrollarla por cualquier vía de creación artística. Tanto desde sus inicios, como en la actualidad, sus métodos se practican de manera intuitiva aún antes de la conceptualización y estructura que se obtuvo durante el siglo XX. Es el caso, por ejemplo, del Teatro Grez, del *Instituto Psiquiátrico Dr. José Horwitz Barak* en Santiago de Chile, anteriormente conocido como *Casa de Orates de Nuestra Señora de los Ángeles*. Allí, hacia 1897 se construyó un salón de eventos artísticos para entretenimiento y expresión de los internos; esta decisión fue basada en los métodos del “tratamiento moral” importados de Europa que se basaban en la tesis de que “los alienados conservaban al menos una parte de su razón, la cual había que potenciar con disciplina, orden y diversos hábitos que permitiesen su reinserción social” (Gallardo y Fuentes, 2015, p. 4). Entre tales actividades se encontraba “la organización de conciertos, bailes y paseos al exterior del asilo” (p. 4) con el conjunto de pacientes internos en el lugar.

El salón del Teatro Grez sirvió principalmente para presentaciones musicales y dramáticas a las que acudían importantes miembros de la sociedad quienes expresaban asombro ante la calidad de las representaciones: “al sentir un conjunto de voces que se armonizaban tan bien, algunas de las cuales eran notables por su expresión y timbre, nos costaba trabajo convencernos de que ninguno estaba en su juicio” (Diario *El Porvenir* como se citó en Gallardo y Fuentes, 2015, p. 6). Por otro lado, el salón contaba con doce murales con motivos históricos y alegóricos atribuidos al pintor Pedro Lira; el sentido de estas representaciones al interior de la *Casa de Orates*, fue no sólo decorativo, sino que se esperaba que su visualización complementara el efecto terapéutico del teatro y la música para los internos.

1.5 Arte Psicopatológico

Un cuarto vínculo a resaltar en la relación que se puede establecer entre el arte y la locura es el concepto de arte psicopatológico. Este se distingue del arte-terapia debido a la ausencia de propósito terapéutico. Lo que se busca con esta categoría es únicamente dar a conocer la obra de artistas que conviven con alguna condición mental manifiesta en el contenido o la forma de sus creaciones. Existen diversas instituciones que a lo ancho del globo se han interesado en exponer este tipo de obras, tales como el *Museo de Arte Psicopatológico del Centro San Juan de Dios de Ciempozuelos*, en Madrid, o el Museo de la Mente *Bethlem*, en Londres.

Al interrogarse sobre la posibilidad de conocer la psicopatología de un artista a través de sus creaciones, el psicólogo clínico Juan Díaz Curiel asevera que:

La persona creativa se disocia de forma normal y temporal y proyecta en la obra artística partes de sí mismo escindidas e inconscientes, semejante al proceso de soñar. Este proceso normalmente se lleva a cabo mediante regresiones parciales, de ida y vuelta y más o menos controladas por el Yo (de lo contrario no habría posibilidad de crear) (Díaz, 2013, p. 755).

De igual manera, el también psicólogo clínico Calixto Plumed apunta que en el arte psicopatológico hay un desprendimiento de la norma o la regulación, pero al mismo tiempo, dentro de las disociaciones, surgen otros rasgos que ponen “en orden” el comportamiento peculiar del sujeto. Así lo expresa al referirse a las formas de creación en un sujeto esquizoide, neurótico o toxicómano:

No existen normas o comportamientos constantes. Sin embargo, se ha podido observar algunos rasgos repetidos en ciertos trastornos mentales (por ejemplo, esquizofrenia, neurosis, drogodependencia, trastorno bipolar, etc.). La esquizofrenia nos muestra en

algunos casos lo inconcebible, la simetría, la rigidez y carencia de movimiento en el trazo, el detallismo y los cielos tenebrosos. La neurosis por el contrario no altera las formas, pero tiene una gran subjetividad, y en muchos casos se pueden ver signos de justificación o queja. Las toxicomanías muestran colores puros y poca composición (Plumed como se citó en Gutiérrez, 2015, párr. 7).

No obstante, se ha percibido que la creación se dificulta durante periodos psicóticos, por lo cual la mayor parte de las obras creadas por este tipo de artistas se desarrolla en fases de estabilización. Es por esto que “en las crisis psicóticas los artistas dejan de ser creativos y en las fases de regresión más profunda no hacen sino garabatos descoordinados” (Díaz, 2013, p. 757).

Ejemplo de lo anterior es la obra del venezolano Armando Reverón, quien, tras vivir alguna crisis psicótica retomaba su trabajo creativo de manera frenética, incluso olvidando los cuidados básicos de su cuerpo como la alimentación. De manera similar le sucedería al también venezolano Alejandro Colina (cuya obra se estudiará en el numeral 5 de este trabajo) quien durante la primera etapa de su internamiento en el hospital psiquiátrico demostró una recesión completa en su espíritu artístico; sin embargo, una vez recuperado dedicó sus últimos meses de hospitalización para realizar su conjunto escultórico *Las Patologías* y su mural *El Arte, la Ciencia y la Psiquiatría*.

También es importante recordar que el *Art Brut* o arte marginal, conceptualizado por Jean Dubuffet, traía a cuento las producciones de pacientes psiquiátricos dentro de sus vertientes, estableciéndolos como parte de las comunidades marginales quienes tenían, empíricamente, un potencial creativo muchas veces inexplorado. En 1967 Dubuffet seleccionó y expuso más de 5000 obras como respuesta al *Entartete Kunst* (arte degenerado). La mayoría de las obras exhibidas fueron creadas por esquizofrénicos; sin embargo, el artista rechazaba la existencia de un arte psicopatológico.

En tiempos actuales es de resaltar el trabajo audiovisual que realiza el artista Javier Téllez con pacientes psiquiátricos de diferentes países, quienes participan como actores en sus obras. A pesar de que el artista planea la estructura básica de sus audiovisuales, permite que sus actores representen sus personajes de manera libre, dejando ver en algunos casos los rasgos de sus patologías; sin embargo, el interés principal del artista es prestar su obra como espacio de expresión y crítica de los enfermos mentales con quienes trabaja, a quienes prefiere denominar como “colaboradores”. De otro lado, se destaca la obra del artista español David Nebreda, quien a través de su trabajo fotográfico y autorreferencial documenta los efectos de su esquizofrenia.

1.6 La Obra Como Manifestación del Concepto Social de Locura

Es claro que el concepto de locura ha variado a través de los contextos y momentos históricos hasta comprenderse actualmente bajo la categoría de enfermedad mental; de igual manera, las expresiones artísticas han dejado evidencia de las mutaciones que esta noción y sus prácticas han tenido en las sociedades. Desde la Grecia antigua la locura fue considerada una enfermedad asociada al estado espiritual del individuo. Galeno de Pérgamo pensaba, por ejemplo, que la melancolía o la cólera eran pasiones del alma que hallaban su explicación en la teoría humoral según la cual “las facultades del alma dependen de la constitución del cuerpo (...) la capacidad para conocer, hacer juicios, deliberar dependen de la constitución singular del cerebro, el corazón y el hígado (Molina, 2013, p. xxiii).

Así mismo, las teorías hipocráticas aseguraban que la composición del cuerpo humano se basaba en cuatro humores: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra; el desequilibrio de los mismos conducía a diversas enfermedades a las que se atendía por medio de la flebotomía o sangría:

Hipócrates utiliza la sangría como tratamiento para la melancolía y algunos casos de manía (...). Durante la primera mitad del siglo XIX, la sangría fue la panacea para el control de las enfermedades mentales en que se había podido determinar la existencia de “inflamación” o de la abundancia de glóbulos rojos (Aranda et. al., 2002, p. 54).

Este procedimiento se extendió hasta América a través de la colonización. Finalmente, su práctica fue abolida a raíz del seguimiento estadístico realizado por Pierre Charles Alexandre Louis en el siglo XIX, demostrando su ineficacia terapéutica. De igual modo, durante lo que Foucault denomina “época clásica”, se hizo uso de purgas y vomitivos que buscaban la mejoría del paciente mentalmente enfermo. Así lo sostiene el doctor en filosofía Mauricio Lugo:

Ciertamente, en la experiencia clínica de la locura los alienados son objeto de tratamientos médicos propios de la época – sangría, purgas, vomitivos- en espacios rudimentarios asignados específicamente a ellos. En estos espacios clínicos de la locura se encuentran el Hôtel-Dieu (en Francia) y Bedlam (en Inglaterra) (Lugo, 2019, p. 80).

No sería hasta el periodo de transición entre Medioevo y Renacimiento cuando se crearían en Europa los primeros hospitales destinados a albergar una serie variopinta de personajes marginales, entre ellos, delincuentes, mendigos y los hoy comprendidos como enfermos mentales. La fundación de estos recintos fue animada por la caridad cristiana y, además cumplía con el propósito de preservar la tranquilidad pública (Trope como se citó en Sacristán, 2009, párr. 12).

De acuerdo con la doctora en antropología social Cristina Sacristán, a partir del siglo XV se identificaron una variedad de tratamientos para la enajenación tales como el exorcismo, la hechicería, los métodos tradicionales de los pueblos como hierbas medicinales, así como la

medicina desarrollada tanto de manera empírica por curanderos, charlatanes o boticarios, quienes buscaban métodos menos supersticiosos sin llegar aún a un rigor científico. Es importante señalar que el concepto social que para entonces se difundía sobre las causas de la locura estaba directamente emparentado con la noción de castigo divino para los pecadores.

Fue durante el siglo XVIII que surgieron los primeros alienistas, quienes propusieron el “tratamiento moral” como solución a la condición de la locura. Esta técnica combinaba el aislamiento con la ejecución de actividades nobles, estrictamente dispuestas en una rutina diaria que tendrían por efecto rectificar el carácter del desviado, reconduciéndolo hacia la disciplina y el orden. Con base en estas primeras nociones terapéuticas, la entrada del siglo XIX muestra una nueva concepción del manicomio, la cual según Sacristán:

(...) Supuso una ruptura con la tradición de asilo y custodia que mezclaba razones caritativas, médicas y de defensa social para hacer de esta institución un espacio esencialmente terapéutico dirigido por médicos y donde el confinamiento se constituyó en el factor clave de la curación, pues al aislar al enfermo del mundo exterior quedaba alejado de las personas, los hechos o las pasiones que podrían haber originado su locura (2009, párr. 15).

A raíz de lo anterior y sumado a diferentes avances médicos y sociológicos acaecidos durante los siglos XIX y XX, el concepto que la sociedad guardaba sobre el “loco” presentaría una evolución paulatina, desligándose de los nexos espirituales y morales que se le concedieran en siglos previos. De esta manera, se lograron identificar diferentes causas físicas y psíquicas de la enfermedad mental, tales como las vivencias traumáticas, la actividad de los neurotransmisores cerebrales, las predisposiciones genéticas y factores ambientales. En correspondencia, los tratamientos físicos como las ataduras o la lobotomía entraron en desuso, dándole prioridad a la

psicoterapia impulsada por diferentes escuelas de pensamiento, así como a la farmacología popularizada durante la década de 1960.

En el contexto general aquí presentado se instala el quinto vínculo que ha tenido la locura con el arte: la creación de la obra como manifestación del concepto social de locura que ha sostenido cada época. Esta producción es ajena a la concepción del artista-loco, de lo procedente desde el arte-terapia, y del arte psicopatológico, pues, independientemente del estado mental del artista, lo que cobra importancia es la documentación que su obra provee para el análisis de la noción de locura en su momento de vida. Los artistas que muestran estas características en sus creaciones han sido libres, en su mayoría, de cualquier diagnóstico psiquiátrico o no se les ha vinculado con estados de locura; sin embargo, algunos de ellos han padecido trastornos como la esquizofrenia o depresión. Es el caso de artistas contemporáneos como el fotógrafo Christian Hopkins o la pintora Yvonne Mabs Francis. Otros han entrado en contacto con instituciones de salud mental e incluso han contado con la participación de pacientes psiquiátricos en sus obras, como el artista ya mencionado Javier Téllez, Mary Ellen Mark (*Ward 81*) o Alexa Wright (*A View From Inside*).

Los distintos ejemplos que serán presentados en este proyecto provenientes de épocas pasadas y hasta la actualidad, muestran cómo los artistas desde diferentes culturas se han valido de su obra para dejar testimonio de la noción que en su contexto se erige con relación al individuo mentalmente enfermo, las causas de su estado y el tratamiento que se le impone. Estas obras documentan las prácticas sociales y médicas que en determinado periodo y lugar se desarrollan en función de la locura; algunas de estas obras tienen un carácter simplemente demostrativo o documental, otras recurren al elogio, mostrando la aprobación del artista con relación a la práctica expuesta, mientras que otras creaciones muestran disconformidad e invitan a la crítica. Gracias a

la recurrencia que este tema tiene en las expresiones artísticas es posible realizar una lectura de carácter sociológico, centrada en las transformaciones del concepto de la locura en la sociedad occidental durante determinados momentos de la historia y que se relacionan con las épocas del arte que fueron establecidas en los objetivos específicos.

La obra de diversos artistas tanto plásticos, como literarios, dramáticos y visuales permite trazar isotopías, puntos de encuentro, diferencias y contrastes entre las nociones de locura que las agrupaciones sociales de todas las épocas mantienen. Incluso, es posible identificar los periodos de la historia en los que se ha guardado silencio respecto a la locura y, en consecuencia, el arte también lo ha hecho; o, por el contrario, analizar aquellos momentos de la humanidad en los que existió un marcado interés por el tema, siendo así mismo prolífico en las manifestaciones artísticas.

Partiendo de lo anterior, los intereses de este estudio se ubican en el abordaje de la locura en expresiones artísticas que se enmarcan entre los siglos XV al XVIII en el contexto de los países bajos, y los siglos XIX al XXI en la obra de algunos artistas colombianos y venezolanos. Para ello se hace énfasis en producciones visuales y en menor medida dramáticas que den cuenta de tres categorías a rastrear: (i) algunos imaginarios de la locura y su tratamiento que se erigieron durante la época pre-científica de la psiquiatría en el contexto de los Países Bajos; (ii) la individualización del loco y su relación con la sociedad en Colombia durante los siglos XIX y XX; y, (iii) la presencia del hospital psiquiátrico y del tratamiento farmacológico en el abordaje moderno de la enfermedad mental (ejemplos latinoamericanos).

1.7 Estado del Arte

Si bien, este tema no cuenta aún con un desarrollo robusto desde la mirada de la historia del arte, existen algunos antecedentes investigativos de gran valía para la ejecución de este

proyecto. Entre ellos están los trabajos de Wendy Wauters y William Schupbach con relación al imaginario flamenco referido al tratamiento de la locura a partir del siglo XV. Estos autores hacen hincapié en el mito de La Extracción de la Piedra de la Locura que llama la atención por la constancia con la que se representó en las artes plásticas de aquel contexto.

Entre los trabajos adelantados por Wauters se encuentran: *El Hervor de las Cabezas y su Relación con la Medicina y la Imaginería Alquímica* (2018), *La Roca Escondida Bajo la Herida: Análisis de Las Raíces Histórico-Culturales del Motivo de la Extracción de la Piedra de la Locura* (2018) Y *Un Horno Lleno de Muchas Cabezas* (2019). La búsqueda principal de la historiadora del arte es ahondar en las fantasías o suposiciones que guardaba la sociedad holandesa entre los siglos XV y XVII con relación a las causas de la locura y su tratamiento y las obras plásticas de la época que dan cuenta de tal imaginario. Así, expone algunos de los mitos más difundidos, como “la piedra de la locura”, “la forja de cabezas” o “el panadero de Eeklo”.

Por otra parte, en *New Look at the Cure of Folly* (1978), William Schupbach se dedica al tratamiento del tema en la pintura neerlandesa de los siglos XVI y XVII desde una mirada perteneciente a la historia de la medicina. Con este propósito presenta diversas obras de Jan Steen, El Bosco, Pieter Huys, entre otros, a partir de las cuales analiza no solamente la presencia del tópico en el arte, sino también el aspecto sociocultural de las escenas retratadas. Así, profundiza en las figuras del barbero-cirujano y el charlatán que aseguran una cura a las alteraciones psicológicas por medio de las dudosas prácticas expuestas en las pinturas flamencas.

Jheronimus Bosch en de Chirurg (2011) es el título del ejercicio de Jan Verboom, en el que realiza un recorrido por las concepciones de cinco autores flamencos, a saber: Bax, Fraenger, Schupbach, Vandebroek y Koldewij, quienes de manera particular profundizaron sobre las representaciones icónicas de la extracción de la piedra de la locura, o *Keisnijding*, en neerlandés.

Verboom parte de una descripción del tema en la que atiende a los orígenes de la creencia popular y las diversas interpretaciones que se ofrecieron al respecto en la edad clásica, tales como la teoría ampliamente aceptada entonces que asegura que la locura era causada por la ingesta de un hongo presente en el pan de centeno.

A modo de ensayo, Gustavo Adolfo Pinchao (s. f.) presenta *La Incidencia de Pieter Brueghel y Hiernonymus Bosch en la Búsqueda del Entendimiento de la Locura*. Este trabajo analiza algunas obras renacentistas desde el concepto del hombre racional que la época perseguía desde la ciencia y el arte. Tal rastreo se desarrolla desde la lectura de *La Historia de la Locura* de Michel Foucault (1961), siguiendo sus planteamientos con relación del tópico de *La Nave de los Locos*. De esta forma, el autor identifica la presencia de la locura en el arte de la época como manifestación de una preocupación por la misma.

El doctor Pedro Cardinali (Honoris causa de la Universidad Complutense de Madrid) realiza en su libro *Cincuenta Años con la Piedra de la Locura* (2015) un recorrido histórico desde la concepción y el tratamiento que la glándula pineal ha presentado a través de los siglos, así como la función de la melatonina que esta produce, tema al que dedicó años de investigación y como resultado de ello, expone en su libro tal recorrido guiado visualmente por obras de Brueghel, El Bosco y Weymans. Así mismo, se vale de ciertas representaciones pictóricas de la medicina para ilustrar conceptos anatómicos.

Por su parte, los neurólogos Lady Diana Ladino (Universidad de Antioquia), Gary Hunter y José Téllez, presentan el artículo *Epilepsy and Behavior* (2013), donde exploran el tratamiento de la epilepsia a través de la historia, desde las primeras trepanaciones datadas en el neolítico hasta nuestros días, así como la noción social que se tiene de la misma. Como parte de ello, presentan

una serie de pinturas de diferentes culturas y épocas en las que se evidencia La Extracción de la Piedra de la Locura como una cura para la epilepsia.

Irene González, historiadora del arte de la Universidad Complutense de Madrid refiere en su artículo *La Piedra de la Locura* (2013) la peculiaridad que ostentaban los flamencos de ser el único ámbito en que se desarrolló el tema de la extracción de manera profunda, a la vez que reconoce la escasa incidencia del tema en el arte del mundo medieval. Aborda así los escritos del médico persa Rhazes y la pintura relativa de El Bosco la cual, para la autora, constituye un colofón del mundo medieval, así como una clara muestra de transición hacia el mundo moderno.

De igual manera, es importante la lectura que realiza Sagrario Aznar en su libro *Insensatos* (2004), en el que estudia algunas representaciones de la locura en el arte contemporáneo partiendo de la reconstrucción del significado de obras fotográficas, audiovisuales y de diversas instalaciones que han recurrido al tema. La estructura de este trabajo sigue una perspectiva socio-histórica que permite entender ciertos prejuicios y temores que se tejen alrededor de la enfermedad mental. Así mismo, se alimenta de una visión política que pone de manifiesto las estructuras de poder que han influido en la caracterización o concepto que la sociedad guarda frente al “loco”.

Por otra parte, Olivia Orozco-Quibrera y Hortensia Minguez-García son las autoras de *La Representación Artística de la Locura. Interpretaciones Metaforológicas Contemporáneas a Través de la Nave de los Locos* (2017). Este artículo busca describir las formas alegóricas de la representación de la locura que tuvieron lugar en Occidente desde el siglo XV hasta la actualidad. Para ello, parten de las pinturas de El Bosco relacionadas con la obra literaria de Sebastian Brant, siendo este el referente desde el cual se leen algunas representaciones modernas de la locura en la obra de Francesc Torres y Joel Peter Witkin. En torno a estas, las autoras plantean una lectura neobarroca acerca de la mente humana y de la locura como metáfora en el arte.

Existen otras investigaciones a modo de artículo que se relacionan con los intereses del presente trabajo de grado, como el propuesto por Andrés Porcel, *Almanaques de Locos: La Representación Popular de la Locura en la España de la Posguerra* (2015). Este artículo analiza la revista española *Almanaques de Locos*, publicada entre 1943 y 1963, la cual, desde la caricatura y la parodia, reflejó una visión cómica de la locura mediante la representación de diferentes trastornos mentales, del personal médico y de los centros hospitalarios dedicados a su atención en el contexto español de la posguerra. El artículo es un estudio del testimonio histórico que estas ilustraciones proveen acerca de la concepción popular de la locura.

También resulta relevante el artículo del historiador Manuel Gil Desco, *Imágenes de la Locura en la Edad Moderna: Escarnio y Máscara en el Discurso del Poder* (2016). En este trabajo el autor analiza la irrupción del tema de la locura como relato de poder que posiciona un discurso moralizante desde el cual concebir y condicionar al “loco” a finales de siglo XV. De este modo se estudia la configuración de tales discursos desde la dialéctica y desde la categoría iconográfica definida entonces para el enfermo mental, en la cual se puede identificar la indumentaria y caracterización típica del bufón para hacer referencia a la pérdida de la razón.

Autoras como Ximena Gallardo Saint-Jean y Alejandra Fuentes González, en su artículo *Locura, Arte y Cambio de Siglo: el Caso del Teatro Grez y sus Murales, Santiago de Chile (1897-1910)* (2015), analizan la relación entre la locura y el arte chileno desde finales del siglo XIX y principios del XX mediante el caso del Teatro Grez anteriormente expuesto. De este modo se estudian dos temas principales: la efectividad del arte-terapia en el contexto de este teatro y el conjunto pictórico expuesto en los muros internos del lugar, el cual presenta el concepto médico y social de la locura que para entonces se sostenía, haciendo énfasis en la histeria femenina.

En cuanto al contexto del arte colombiano y sus representaciones de la locura se encuentra el trabajo de grado *Los locos de Bogotá: del Tratamiento y las Representaciones de la Llocura en Bogotá, 1850-1930*, de Diana Rodríguez (2013). Esta investigación se sitúa en la Regeneración colombiana y la construcción del Estado-Nación. A partir de este contexto la autora explora el tratamiento que se propuso para la locura, la creación de los primeros asilos en Cundinamarca, el discurso socialmente aceptado con referencia a los individuos privados de la razón en Bogotá y el reflejo de los mismos en la obra de los cronistas y caricaturistas de la época, entre ellos el artista José María Espinosa.

Con relación a la representación de la locura y su concepto en la ciudad de Cali se encuentra el trabajo de grado de comunicación social *Construcción Socio Cultural Sobre el Personaje de Jovita Feijóo a Partir de Relatos de Artistas Caleños en el Contexto de la Memoria Cultural de la Ciudad de Cali* (2014) de Laura Ramírez. Esta investigación analiza y contrasta la obra y las opiniones de tres artistas vallunos que han representado el personaje de Jovita Feijóo como símbolo de caleñidad atravesado por la locura. Se trata de Javier Tafur, Diego Pombo e Iván Montoya. De esta manera la autora logra reconstruir el personaje de Feijóo desde los relatos de los tres artistas.

2. Metodología

Este trabajo se enmarca dentro de la investigación básica, de tipo cualitativo, descriptivo y explicativo que exige la interpretación en el campo de la investigación histórica y documental, pues se pretende atender al modo en que ha sido tratado el tema de la locura en diversas obras pertenecientes a la pintura y el grabado en distintos periodos de la historia del arte –incluyendo el contemporáneo– de acuerdo con las características sociales del medio al cual pertenecen. Al mismo tiempo es un trabajo de carácter exploratorio, ya que los objetivos específicos plantean la intención de acercarse a un objeto de estudio que no ha sido abordado desde la óptica que aquí se presenta.

De este modo se pretendió profundizar en el sentido de la “Extracción de la piedra de la locura” en el arte flamenco de los siglos XV al XVII, así como analizar la concepción de locura que establecen artistas del contexto latinoamericano (colombianos y venezolanos) entre finales del siglo XIX e inicios del XXI. Para ello fue necesario un acercamiento a las obras que funcionan como fuentes primarias y que son el eje central de la discusión. Es un trabajo que por el tipo de temática permitió el salto entre tiempos, puesto que si bien la representación artística de la locura es un fenómeno que se da de manera prolífica a partir del siglo XV en los Países Bajos, es posible encontrar su pervivencia en diversos contextos, lo cual da lugar a una visión no lineal, o que no requiere una continuidad, si no la apreciación desde focos de interés concretos.

La definición de un objetivo central y los objetivos específicos ayudaron en la resolución de este proyecto que tiene un enfoque iconológico-hermenéutico, dado que se exponen las interpretaciones que sugiere el análisis de las obras, así como dar cuenta de un ejercicio iconográfico al proponer posibles significaciones implícitas en los simbolismos presentes en las

mismas. El manejo de la información que suministra las obras se dio fundamentalmente con base en la observación y categorización.

Al contar con tres objetivos se definieron, al mismo tiempo, tres momentos o fases en el desarrollo de la investigación:

Fase I: el primer momento abordó el contexto flamenco entre los siglos XV al XVII con el fin de analizar los elementos presentes en la escenificación de la “extracción de la piedra de la locura” y otros mitos del contexto con relación a la pérdida de la razón y su tratamiento. Se propuso, además, una interpretación del significado que estos imaginarios pudieron contener para la época con base en el material visual que se encontró. Así mismo, se abordaron un conjunto de grabados del siglo XVIII realizados por el francés Bernard Picart, en los cuales se retoma la tradición iconográfica flamenca de “la piedra de la locura” para hacer referencia a un suceso socioeconómico; para su comprensión se aplicó el método de Chordá. Esta etapa también contó con un enfoque hermenéutico y dio resolución al primer objetivo específico del proyecto para definir la primera unidad temática o capítulo como *Simbología Flamenca Sobre la Locura y su Relación con los Grabados de Bernard Picart*.

Fase II: el segundo momento continuó con el estudio de las representaciones plásticas sobre la locura mediante el giro hacia un contexto diferente al holandés. Para ello se avanzó hasta finales del siglo XIX e inicios del XXI con el fin de revisar el modo en que algunos artistas colombianos plasmaron mediante su obra el concepto social de locura y el tratamiento de la misma. Con esto, se buscó encontrar diferencias y similitudes entre el concepto que se sostuvo durante el periodo inicialmente abordado y este segundo momento, siendo relevante el hallazgo de una nueva individualidad en el “loco”, como sujeto de un grupo social y con una historia de vida propia; ya no como una figura anónima y moralizante. Aquí sirvieron de apoyo las obras de los artistas José

María Espinosa (*Los Locos de Bogotá*), Diego Pombo (*Jovita Reina Infinita* y *La Banda de Guerra*), Iván Montoya (trabajo performático) y Carlos Zuluaga (producción pictórica). Para su comprensión fue necesario recurrir, como se indicó en el marco teórico, a autoras como Laura Ramírez y Diana Rodríguez, quienes se acercaron a los artistas referidos. Así, el capítulo se definió como *El Loco Como Individuo. Su Representación Visual en el Contexto Colombiano*. Para esta etapa también funcionó la mirada iconológica y hermenéutica que ayudaron a resolver el segundo objetivo específico del proyecto.

Fase III: el último resultado del proyecto abordó las representaciones sobre la locura realizadas por dos artistas venezolanos y una artista colombiana entre mediados del siglo XX e inicios del siglo XXI. La unidad se definió como *Hospital Psiquiátrico y Psicofarmacología en la Obra de Tres Artistas Latinoamericanos Contemporáneos*. Estos son Alejandro Colina, Javier Téllez y Libia Posada. El propósito de esta fase fue analizar el discurso y la crítica sobre la locura, el hospital psiquiátrico y el tratamiento farmacológico referida en sus obras, y realizar un contraste con las piezas tanto precedentes como contemporáneas a ellos y que fueron abordadas en las fases previas.

3. Simbología Flamenca Sobre la Locura y su Relación con los Grabados de Bernard

Picart

La locura es un compendio de cosas desagradables, por ejemplo, es pedante, es odiosa y es tortuosa. Tiene un componente de irrealidad grande y tal vez por eso sea teatral, y además estoy por creer que se caracteriza por la pérdida del sentido del humor, y que por eso resulta tan melodramática.

Delirio – Laura Restrepo

El concepto «locura» se mantuvo durante largos siglos al margen de una disciplina que permitiese reconocer sus causas fisiológicas y psicológicas. En la Europa de finales del siglo XV el imaginario que se conservaba sobre el tema empezó a transformarse, pasando de ser una condición con la cual convivir, a una condición a tratar. Esto era apoyado por las nociones religiosas que señalaban la pérdida de la razón como consecuencia del pecado. El débil conocimiento sobre el tema, llevó a una confusa caracterización del sujeto considerado “loco”, pues este “diagnóstico” no contaba con ningún rigor ni fundamento, por lo que dentro de la categoría entraron toda clase de personas que solo tenían en común el rechazo social debido a su comportamiento por fuera de la norma.

A raíz de ello, se popularizaron diversas formas de representación artística que eran tendentes a ficcionalizar tratamientos improbables o fantasiosos respecto a la pérdida de la razón. Las mismas estaban reunidas bajo la simbología de “la extracción de la piedra de la locura”. A pesar de la inverosimilitud de las prácticas retratadas, hay que decir que constituyen un interesante insumo para comprender la noción de locura en la época. En dicho contexto, el grabado era un medio de gran impacto y fue muy útil para dar cuenta de una manera particular de concebir la realidad y actuar sobre la misma, tal como se hizo sobre el imaginario construido acerca de la locura en la Holanda de los siglos XV al XVII. A este respecto, Peter Burke señala que, a principios del siglo XVI, el grabado se convirtió en “un flamante medio de propaganda visual para divulgar

entre las clases populares analfabetas o semianalfabetas imágenes populares, generalmente cómicas, con fines reformistas, lo que supuso una folclorización de los contenidos al servicio del discurso del poder” (Burke, 2005, como se citó en Gil Desco, 2016, p. 470).

Posteriormente, en el siglo XVIII se reutilizaría la simbología propuesta por los grabados sobre La Extracción de la Piedra de la Locura con el fin de tratar, ya no hechos ficticios sino reales acerca de la pérdida colectiva de la razón, propiciada por ciertos factores socioeconómicos. Con el estudio de estas representaciones artísticas se busca comprender la relevancia y los ecos que este asunto tuvo para con el arte y la sociedad durante el periodo señalado.

3.1 Simbología de la Locura en Grabados de los Países Bajos del Siglo XV al XVII:

Extracción de la Piedra de la Locura y el Horno de Cabezas

De acuerdo con el historiador del arte Emilio Orozco (1969), el periodo Barroco se caracteriza por la manera en que la vida penetra en el arte y las letras, de tal modo que las producciones artísticas ya no van dirigidas sólo a una poderosa minoría, sino que se extiende hacia todos los círculos de la sociedad, satisfaciendo el gusto de un pueblo, y abordando asuntos de conocimiento general. Así, la población se veía involucrada y reflejada tanto en sus reflexiones más íntimas como en los hechos sociales populares retomados y resignificados mediante las expresiones artísticas.

En este contexto, el teatro, por ejemplo, debe entenderse como la gran atracción de masas que significó en un mundo donde aún no existían los avances tecnológicos de la modernidad. Era pues, junto con la literatura y la pintura, una de las herramientas que poseía el pueblo para ver su realidad representada e interpretada bajo un sentido crítico, basados en la sátira y el humor. Así lo haría Calderón de la Barca con su *Gran Teatro del Mundo* (1655), obra en la que da voz y carácter

a los diferentes estratos sociales con los que el espectador convive, e incluso con los que podría identificarse puesto que a través de la obra reevaluaba su realidad.

Para Orozco, el teatro y su función dramática no se quedaron sólo en las tablas, sino que trascendieron la cotidianidad con la teatralización de toda clase de eventos y sucesos. En este sentido, y siguiendo la visión de Michel Foucault, una de las realidades que generó mayor curiosidad en lo que denominó la época clásica fue la pérdida de la razón, asociando este aspecto a las conductas exacerbadas y reprochables que marginaban al individuo de su círculo social, ya fuese por lo que hoy se reconoce como alteraciones mentales, físicas o comportamentales que representaban su *ethos*, sin necesariamente deberse a ninguna patología. La incompreensión de los motivos por los cuales alguien se salía de las normas del decoro llevaba a catalogarlo directamente como *el loco*, por no estar ajustado a la regla. Esta condición en el individuo no escapó de las resignificaciones que el arte ejerció durante dicho tiempo sobre la cotidianidad y las situaciones desfasadas de la norma.

De esta manera, por ejemplo, en la música española y francesa apareció el tema de la *folía*, consistente en una composición dinámica que, con sus altibajos solía ser acompañada por una puesta en escena que representaba –a través de la danza– el desenfreno propio de la pieza musical. Cabe anotar que una de las búsquedas del Barroco fue la monstruosidad, el desequilibrio, lo exacerbado e inusitado. Así como en la música hubo un encanto por lo *desquiciado*, también se comprende la fascinación por todo aquello alusivo a la locura desde otras expresiones artísticas como el dibujo, la pintura y el grabado.

En la actualidad se reconocen cerca de 60 representaciones de la extracción de la piedra de la locura,¹ en su mayoría conservadas por el *Rijksmuseum* de Amsterdam (Ver anexo 1. Algunas representaciones flamencas de La Extracción de la Piedra de la Locura). La cantidad de obras relativas a este tema llama la atención, pues a primera vista parece indicar que a través del arte (precisamente mediante el grabado y la pintura) se quiso dejar huella sobre este suceso social que merecía ser expuesto y denunciado. Aunque cada artista accedió a este motivo desde diferentes variaciones tanto estilísticas como de contenido, el conjunto temático se caracteriza por poner en escena a una o varias personas aquejadas por la pérdida de la razón, atadas a una silla, a la vez que otra les perfora el cráneo con la intención de extraer el cálculo causante de los desvaríos. El supuesto cirujano es presentado como un charlatán (*quack*), o alguien que en realidad no sabe lo que hace y sólo busca engañar a las personas para obtener dinero. A este respecto, Topolansky apunta que “la cirugía era ejercida generalmente por barberos, curanderos y charlatanes. Practicaban la sangría y hacían extracciones dentarias, trataban las luxaciones y las fracturas y en el campo de la salud mental, extraían la *piedra de la locura* del cráneo” (Topolansky, 2008, como se citó en González, 2012, p. 83).

Desde la primera representación que se conoce sobre La Extracción de la Piedra de la Locura y que fuera creada por El Bosco (circa 1480), se ha interpretado que la simbología atribuida a los personajes, con embudos y libros sobre la cabeza indican la inutilidad de una práctica carente de método; así mismo, la imagen de la cartera del paciente siendo atravesada por un puñal (símbolo de estafa) señala el único objetivo de la dudosa operación, y la flor que se extrae de su cabeza

¹ Si bien existen evidencias que indican que la trepanación se practicaba desde el Neolítico, la forma concreta de “la extracción de la piedra de la locura” y su iconografía solo hace presencia hasta finales del siglo XV, hallando su momento de esplendor en los siglos XVI y XVII en la pintura flamenca (González, 2012, p. 82).

representa la lujuria que se le castraría para devolverlo a los cauces de la sociedad (Ver imagen 1) (Hernández, 2012, p. 84).



Imagen 1. Detalle: *La Extracción de la Piedra de la Locura* (circa 1480), Hieronymus Bosch, 48 x 35 cm, óleo sobre tabla, Museo del Prado (Madrid).

Este orden iconográfico se vuelve recurrente en obras posteriores a las realizadas por El Bosco, pues se acude al mismo tema conviniendo en una “tradición representacional” como lo aseguran Orozco y Mínguez (2017, p. 283), e incluso adquieren nuevos elementos. Por ejemplo, la idea del engaño es reforzada con la figura del cirujano, quien se atavía con un gorro de color rojo. En la antigüedad clásica esta indumentaria hubiese caracterizado al bufón, y ya en la Edad Media representaba “la traición, la hipocresía y la mentira” (Gil, 2015, p. 465). Algunos autores asumen que el éxito del truco consistía en un juego de rapidez manual, mediante el cual el cirujano hacía aparecer una piedra que llevaba consigo previamente:

Durante la Edad Media y principios de la Edad Moderna fue común representar al loco con una piedra que salía de su frente, relacionando la locura como consecuencia de un defecto físico apreciable en el rostro. Estas representaciones de la piedra de la locura se basaban en

extracciones reales de tumoraciones u otras protuberancias en la frente del paciente practicadas por curanderos y charlatanes ambulantes, que se aprovechaban de la ignorancia de las personas y conseguían así buenos ingresos económicos. Ya en el siglo X, el médico árabe Rhazes denunció ciertos falsos cirujanos que afirmaban sanar la locura haciendo una abertura en forma de cruz en la parte posterior de la cabeza del paciente de donde simulaban extirpar una piedra que llevaban oculta en la mano (Gil, 2015, p. 463).

Lo expresado por Gil puede observarse en la obra *Alegoría de la Locura* (aprox. 1510) de Quentin Matsys (Ver imagen 2). En consonancia con el autor, Harris apunta que la pintura de El Bosco presenta un periodo de la historia de la medicina, vinculado con la figura del charlatán (léase, tegua):

On close examination it can be seen not only that this picture is curious but also that it is highly symbolic, reflecting many of the attitudes towards medicine, quackkery and mental illness that were prevalent in northern Europe during the late 15th century (Harris, 2005, p.109).

La interpretación de la escena arroja la conclusión de que se trata de un necio, quien trata de curar a otro. Este último, a su vez, demuestra cuanto más su necedad o locura al ponerse en manos de uno que a todas luces es tan insensato como él. Así lo señala Harris al aseverar que: “claramente, el sujeto que realiza este procedimiento no es un «maestro» de las artes curativas, sino más bien un charlatán peligroso” (2005, p. 109).



Imagen 2. Detalle: *Alegoría de la Locura* (1510 aprox.), Quentin Matsys, 60.3 cm x 47.6 cm, óleo sobre madera. Colección Christie's. Recuperado de: [https://www.christies.com/img/LotImages/2009/NYR/2009_NYR_02237_0066_000\(\).jpg](https://www.christies.com/img/LotImages/2009/NYR/2009_NYR_02237_0066_000().jpg)

Al observar las obras alusivas a este motivo resulta tan claro como intrigante el hecho de que poseen un significado que no necesariamente responde al azar o capricho, sino a una posible realidad durante los siglos mencionados. Por consiguiente, la historia del arte interroga e invita a explorar las representaciones asociadas a la extracción de la piedra de la locura, con el objetivo de identificar su sentido en dicho contexto. Sin embargo, la pesquisa sobre el tema arroja tímidos avances en su resolución, que explican parcialmente la naturaleza y la intención de estas obras.

Tal vez el referente más claro sea el trabajo realizado por William Schupbach, titulado *A New Look at the Cure of Folly* (1978). A lo largo de este ensayo el autor presenta las razones por las cuales La Extracción de la Piedra de la Locura no debe considerarse como un hecho histórico, pues no existe evidencia médica de trepanaciones realizadas durante el periodo de creación de las obras con el objetivo de extirpar alguna calcificación cerebral, tal y como se observa en las pinturas. Schupbach sostiene que, en lugar de ello, el carácter de estas obras debe ser entendido en su dimensión referencial, al tratarse muy posiblemente de alegorías basadas en proverbios populares de la tradición flamenca que se representaban mediante el teatro:

Algunos han negado que las escenas de La Extracción de la Piedra de la Locura ilustren una operación real, ya sea realizada por curanderos o por practicantes preparados. Según esta minoría de incrédulos, las pinturas de la piedra de la locura ilustran simplemente las frases populares “tener una piedra en la cabeza” (ser imbécil), “cortar una piedra de la cabeza de alguien” (curarse de la imbecilidad, o, en vista de la inexistencia de tal piedra, ser engañado). Estas frases fueron promulgadas como pinturas vivientes en carrozas de procesión y en farsas, como por ejemplo en Amberes en 1563, el cirujano de la piedra de la locura se llamaba “Meester Faes Luerequack”, y la escena ilustraba su avaricia. Las imágenes de la piedra de la locura podrían, en esta visión, haber sido hechas como diseños o registros permanentes de tales actuaciones* (Schupbach, 1978, p. 270).

Si bien, inicialmente Schupbach refiere que quienes dudan de la veracidad de esta práctica son una minoría, más adelante, expone argumentos que dan solidez a tal negativa:

Podría haber dejado a algunas personas con la incertidumbre de si La Extracción de la Piedra de la Locura realmente existió o si era sólo una figura retórica: fue esa incertidumbre la que explotaron los charlatanes. Si la frase podía ser usada para implicar ganancias mal habidas, debe haber estado asociada con la charlatanería. Pero todavía no sabemos si el “Maestro Luerequack” y tales figuras fueron extraídas de la realidad o de la ficción. Sin embargo, sobre la cuestión de si la operación se realizó o no en la realidad, hay pruebas negativas sustanciales. Varios libros contemporáneos describen las actividades de los curanderos en los Países Bajos en los siglos XVI y XVII: ninguno de los aquí citados menciona la operación de la piedra de la locura. Otras obras, escritas en la misma época y lugar, describen los trucos fraudulentos utilizados con benevolencia por los médicos para

* Traducción de la autora.

curar los delirios: estas obras también guardan silencio sobre la operación de la piedra de la locura. Hay documentos en forma de edictos y protestas que describen las prácticas de los curanderos en las ciudades holandesas y flamencas: la operación de la piedra de la locura no está entre ellas (Schupbach, 1978, p. 270).

En consonancia con Schupbach, González sostiene que no se sabe si esta operación:

[...] se seguía realizando siguiendo métodos y procedimientos de la Antigüedad, y transmitiéndolos de forma totalmente oral; o, si por el contrario, había pasado a ser una leyenda difusa y por tanto debemos entender dicha iconografía como una ficción, teatralización o puesta en escena de algo que nunca ocurría, pero que servía a los pintores para retratar la sociedad de su época y para hacer una crítica mordaz de los falsos médicos y los charlatanes así como de los incautos que se dejaban engañar por ellos (González, 2012, p. 82).

Así mismo, se ha encontrado que en la cultura flamenca abundaron diferentes leyendas acerca de la modificación craneal para reconducir el alma de los individuos hacia el bien, como lo son “La forja de cabezas”, “El panadero de Eeklo” y “La ebullición (o hervor) de la cabeza”. Estos son algunos de los motivos analizados por la historiadora del arte Wendy Wauters quien complementa y actualiza las ideas de Schupbach en su texto *Extracting the Stone of Madness' in p¿Perspective. The Cultural and Historical Development of an Enigmatic Visual Motif from Hieronymus Bosch: a Critical Status Quaestionis** (2018). También en su tesis *Een Oven vol Van Menig Hoofd en Zotten Bol** (2017), la autora relaciona el motivo de la piedra de la locura con otras simbologías flamencas que de una u otra manera representan a individuos socialmente

* Tr.: “Extrayendo la piedra de la locura en perspectiva. El desarrollo cultural e histórico de un motivo visual enigmático de Hieronymus Bosch: un estado crítico de la cuestión”.

* Tr.: “Un horno lleno de cabezas y tontos”.

marginados, sometidos a diversas prácticas correctivas con el fin de moldear su cabeza. Wauters hace énfasis en el “mito del horno” el cual se basa en la premisa de la cocción del cráneo para curar a aquellos seres señalados por la sociedad a causa de su alteración mental.

Esta tradición iconológica se basa en la leyenda del panadero de Eeklo (Ver imagen 3), cuya primera representación pictórica se atribuye a Jan van Wechelen (1530-1590 aprox.), y muestra el proceso curativo que consta de tres fases: la primera es la decapitación, necesaria para perfeccionar la cabeza; en la segunda el cráneo es sustituido por una col o lechuga; y, en la tercera, se reincorpora la cabeza en su sitio, ya curada tras la cocción (Ver imagen 4).



Imagen 3. *The Legend of the Baker of Eeklo* (1570 aprox), Jan Van Wechelen, 74 x 103 cm, óleo sobre madera. Rijksmuseum (Amsterdam).



Imagen 4. Detalle: *The Legend of the Baker of Eeklo* (1570 aprox.), Jan Van Wechelen, 74 x 103 cm, óleo sobre madera, Rijksmuseum (Amsterdam).

A su vez, Van Wechelen se basa en la primera representación literaria de la leyenda, la cual fue escrita por Adriaen Portiers en 1645 y publicada en su obra *Het Masker van de Werelt Afgetrocken**. A continuación, se traduce un fragmento:

Incluso si era una cabeza llena de orgullo, si era una cabeza muy sucia, si era una cabeza muy fantasiosa, incluso si era una cabeza muy colérica, si era una cabeza rígida, donde se adhieren los nidos de ratas, aunque era una cabeza siempre somnolienta, con el cerebro aturdido (...). Sé que crees en mi arte, reconstruiré la cabeza de todos (...). Definitivamente debería cobrar precios más altos; debido a que las cabezas están en capas (...). Una cabeza en la que no hay razón, donde se rompe la memoria, y donde el juicio es erróneo (Poirters, 1645, como se citó en Smet, 1977).

Así mismo, la revista histórica trimestral *Ons Meetjesland*, en su sexto volumen, refiere la existencia de un almanaque impreso por Judoc Van Bamesam en la ciudad de Eeklo durante 1792,

* Tr.: “La máscara del mundo despojada”

que tituló *Den Nieuwen Dobbel-Baked Eeclooschen Almanak*,* en cuyo contenido se hacía referencia a las diferentes costumbres y tradiciones de la ciudad. Una de sus entradas llama la atención por dirigirse a aquellos que piden ser reevaluados.²

Wauters se refiere a este imaginario como a la idea de una “ingeniería social”, y destaca que, desde los refranes populares holandeses, el carbón usado para la cocción simboliza el renacimiento (Vandenbroeck, 1997, p. 101); en cuanto a la col, señala que hace alusión a una persona “estúpida” y a una situación sin sentido: “<<Een koolhoofd>> zou zoveel betekenen als ‘een domme persoon’ en ‘het is maar kool’ slaat op iets wat totale onzin is” (Wauters, 2017, p. 43). Así mismo, la expresión “iemand een kool stoven, bakken” habla de una ficción engañosa o un timo.

El autor recupera otras curaciones fantasiosas de la locura, además de la expuesta por la leyenda del horno: “el forjador de cabezas” (Ver imagen 5) y “el hervor del cerebro” (Ver imagen

* Tr.: “El nuevo almanaque de Eeklo rehornado”.

² En la descripción que se traduce para esta investigación se lee lo siguiente: “Muchos vuelven a hornear sus cabezas en nuestro gran Horno resplandeciente para ayudarlos de esas enfermedades a las que una cabeza podría estar sometida. Debemos anunciar que para este año nuestro horno quemará durante siete meses, a saber, desde el primero de enero hasta el último de julio, sin más, ya que nuestros cuencos ya no están aquí como antes.

Al querer que se le rehornee [sic.] la cabeza, primero debe tener una nota del Decano Supremo que vive en esta ciudad, con la cual tendrá que ir a la puerta 26 de la Panadería. Cuando se abra la puerta y, tras haberle dado su nota al portero, entrará en la panadería, y esperará hasta que haya una silla vacía (porque habrá innumerables personas en esa época) y después de haber encontrado un lugar, se le aparecerá un Doctor (...). Puede estar seguro de que somos los mejores Maestros de curación en Europa: pero las aflicciones que podemos ahuyentar no son solo del cuerpo, sino también del alma. Por favor, cuéntame tu estado y encontrarás que te ayudaré y consolaré.

El Médico ha subestimado así la razón de su enfermedad (...); sin embargo, si hay una molestia, la sabrá con detalles, si es tacaño, glotón, codicioso, iracundo, lloroso, u otras dolencias mortales sucesivamente. Habiendo entendido la enfermedad de la boca del enfermo lo hará sentarse en un gran sillón en el que esperará hasta que el sanador tenga tiempo para ayudarlo (...).

Vendrá con un valiente caballero, que en silencio le cortará la cabeza y colocará un gran repollo rojo en la garganta para detener la sangre caliente. Su cabeza será moldeada y puesta a girar con las de cincuenta personas. Si su lengua es demasiado larga, será cortada a la medida; si sus ojos son demasiado ardientes, serán puestos a medida; si su mente está dolorida se cambiará de la manera más dulce, si sus dientes son un poco torcidos o demasiado afilados, o feroces, se restaurarán según el rango; igual si su cerebro está un poco retorcido. Su cabeza rodará en el horno por horas, donde se secará gracias al calor; después nuevamente se unirá al cuerpo, y será como cualquier genio, de razón, buen juicio, diligente, seguro, y siempre mantendrá sus pasiones bajo control (...). Nota: Las puertas de esta ciudad se abrirán numerosas veces para aquellos que quieran servirles en esta ocasión ventajosa” (Van Bamesam, 1792, según Vande Voorde, 1973).

6). La primera presenta a un herrero que introduce en el fuego, o bien el cuerpo de una persona, o bien solo su cabeza; este procedimiento se entiende como una analogía a partir de la idea de que únicamente la moral cristiana conlleva a una vida virtuosa (2017, p. 33). Si esta representación alude al poder transformador del fuego como regenerador de la necesidad, la segunda (“hervir la cabeza”) también lo hace, mediante la incorporación de la idea de que la locura y la melancolía pueden ser causadas por un exceso de líquido en el cerebro, y ello solo puede ser tratado por el “maestro del fuego”, en busca de una mejora espiritual (p. 81).



Imagen 5. *Smeden van Hoofden* (1590 aprox.), Hendrick Goltzius, 195 x 265 mm, grabado. Rijksmuseum (Amsterdam).

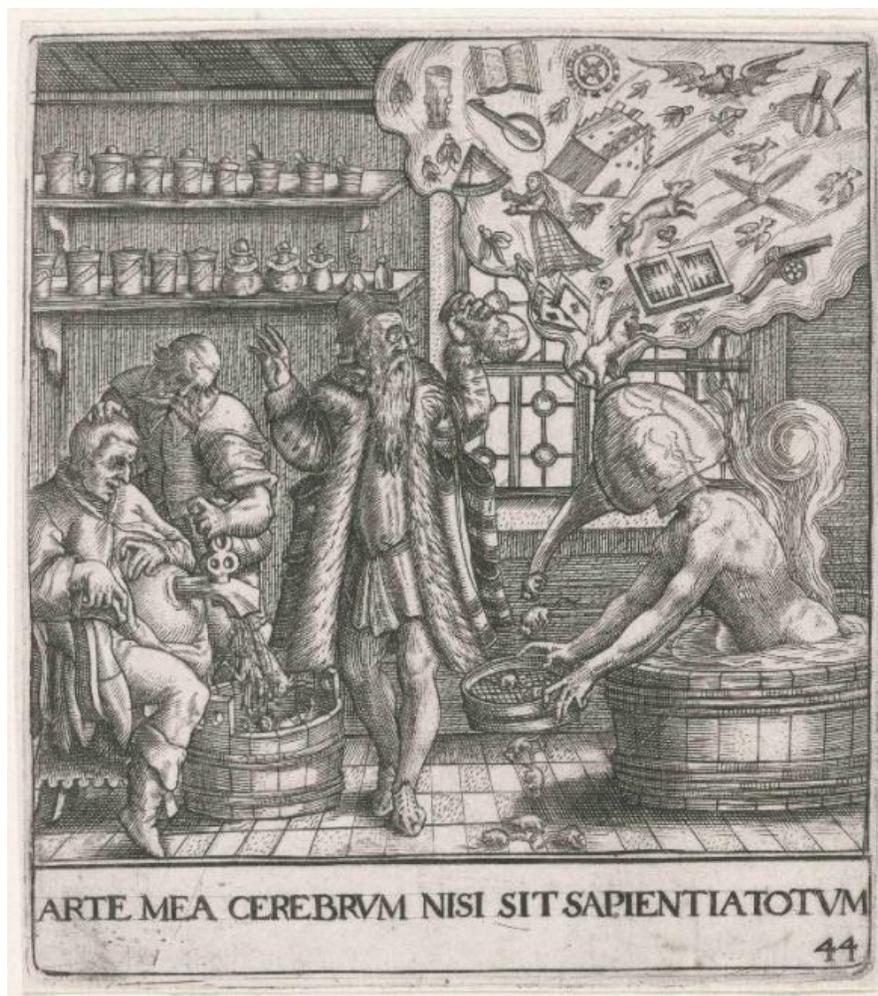


Imagen 6. *De Narrendokter* (1596), Johann Theodor de Bry, 105 x 97 mm, grabado. Rijksmuseum (Amsterdam)

A grandes rasgos, las diferentes vías iconológicas para exponer la curación de la locura parten de la maleabilidad atribuida al ser humano, no pensando en su condición, su interior, sus pasiones y todo lo que en él es tan intangible como real, sino reduciéndolo únicamente a su carácter corpóreo y sus elementos modificables (cráneo, líquidos, piedras), como si el tratamiento de ello garantizase la transformación de su mundo interno; o tal vez como único recurso frente a la imposibilidad de acceder a este último.

Con relación a la piedra de la locura, Wendorff y Dimeo aseguran que lo que los artistas parecen mostrar es que “la recuperación de la normalidad sólo puede ocurrir a través de su

extirpación, la cual será practicada con una intervención quirúrgica. Por lo que en consecuencia se le otorga a la locura un orden plenamente físico y no psíquico” (2012, p. 188).

Todo el imaginario de estas “operaciones burlescas” parte de una nueva percepción sobre la locura que se sustenta en la renovación del código civil de conducta motivada por la transición social de la Edad Media hacia la modernidad (Wauters, 2017, p. 30). En este sentido, se concibe la locura como una señal demoniaca que debe ser castigada o curada; así lo señalan no sólo las obras pictóricas y los grabados de este contexto, sino también las literarias, tal como lo hace Sebastián Brant en su *Nave de los Locos* (1494)³ (*Das Narrenschiff*). A este respecto es importante señalar que “la metáfora de la locura reconoce como primera patria a las letras, lugar desde donde se emprendió el tránsito de traslado a la representación pictórica” (Orozco y Mínguez, 2017, p. 283). De acuerdo con Harris, la asimilación del pecado con el loco fue una metáfora tan extendida durante el siglo XV que cualquier persona de entonces la hubiese reconocido. El loco, el sonso y el tonto recibían poca simpatía, pues eran considerados impuros y malvados (2005, p. 110).

El periodo exacto en que abundaron las representaciones pictóricas de la extracción de piedra de la locura, como parte de esta tradición, se establece entre 1480 y 1690, siendo este también el periodo en que se centran Schupbach y Wauters; no obstante, los registros pictóricos se presentarán, de manera cada vez más aislada hasta 1878, lo que dio como resultado un periodo de casi 400 años en el cual prevaleció la necesidad de crear y difundir una idea específica entorno al loco, la locura, y su tratamiento.

Vale la pena aclarar que, a raíz del incipiente desarrollo de la psicología durante esta época, la palabra folly fue usada para englobar diferentes etiquetas hoy separadas. Al respecto, el

³ Para los motivos de la presente investigación resulta relevante destacar que la obra de Sebastian Brant fue ilustrada por Alberto Durero.

historiador Jean-François Broux (1999) refiere que la connotación de locura a partir del siglo XV era imprecisa en tanto que, si bien designaba en todo caso a un trasgresor de las reglas sociales de comportamiento, este término abarcaba al menos tres categorías: la enfermedad psiquiátrica, la discapacidad física y/o mental común en los bufones y por último el enamorado que bajo las pulsiones de la lujuria se dejaba llevar hacia el pecado (Broux, 1999, como se citó en González, 2012, p. 80).

Gil señala que las representaciones del “loco” en las artes visuales de finales de siglo XV y gran parte de los siglos XVI y XVII en el Norte de Europa “no muestran en ningún momento a un discapacitado psíquico sino a un necio al que se eleva a la categoría de prototipo de la debilidad humana. No presentan, por tanto, un demente sino un carácter” (p. 467); de acuerdo con el autor, este hecho posiciona el discurso en una dimensión diferente, pues no se trata ya de un enfermo mental al que se deba excluir, sino de un necio que se debe reformar (2016, p. 467); no obstante, este carácter era englobado bajo la etiqueta de locura. Está claro, entonces, que la relación entre locura y pecado se difundió en el siglo XVI gracias a la obra de Brant la cual “analiza todos los tipos posibles de locura, asimilando los actos derivados de la locura y el pecado. Así, el ebrio, el mentiroso, el charlatán, el adúltero, etc., son locos y pecadores” (González, 2012, p. 81).

Más adelante y de acuerdo con Foucault, durante los siglos XVII y XVIII la división distingue entre loco, tonto y necio; aspecto que declara la inexactitud conceptual de la época frente a lo que se entendía como locura:

El segundo grupo de conceptos emparentados con la demencia concierne a la “estupidez”, la “imbecilidad”, la “idiotez”, la “tontería”. En la práctica, demencia e imbecilidad son tratadas como sinónimos. Por *Morosis*, Willis entiende tanto la demencia adquirida como la estupidez que puede notarse en los niños desde los primeros meses de la vida: en todos

los casos se trata de una afección que abarca, al mismo tiempo, la memoria, la imaginación y el juicio. Sin embargo, poco a poco se establece la diferencia de las edades y, en el siglo XVIII, ya está asegurada: “La demencia es una especie de incapacidad de juzgar y de razonar sanamente; ha recibido diferentes nombres, según las distintas edades en que se manifiesta; en la infancia se la llama ordinariamente tontería, simpleza; se la llama imbecilidad cuando se extiende a la edad de razón; y cuando llega a la vejez se la conoce con el título de chochera o de segunda infancia”. Distinción que no tiene otro valor que el cronológico, puesto que ni los síntomas ni la naturaleza de la enfermedad varían según la época en que empieza a manifestarse. Si acaso, “aquellos que padecen la demencia muestran de tiempo en tiempo algunas virtudes de su antiguo saber, lo que no pueden hacer los estúpidos” (Foucault, 2015, pp. 402-403).

3.2 El Libro *The Great Picture of Folly* de Bernard Picart

Al margen del conjunto de piezas pictóricas flamencas comprendidas en esta categoría, existe un grabado específico del francés Bernard Picart, fechado en 1720, que hace parte de su obra *The Great Picture of Folly*^(*) y es una de las últimas manifestaciones del motivo de la piedra de la locura representadas en este medio artístico (Ver imagen 7). Este registro resulta interesante debido, en primer lugar, a que al momento de su publicación ya había pasado el auge de la extracción de la piedra de la locura; y, en segunda instancia, por el giro que le dio al tema reinterpretándolo para presentar una crítica social ante un hecho sociopolítico. De esta manera, la obra de Bernard no aborda ya La Extracción de la Piedra de la Locura desde un imaginario

^(*)Si bien el Rijksmuseum reconoce el grabado como anónimo (por ser una copia o reproducción), la autoría de la obra es de Picart, pues la primera vez que se publicó fue en su libro *The Great Picture of Folly*.

puramente fantasioso, sino que le otorga prevalencia en una nueva lectura que compromete la simbología de este motivo con una realidad social.



Imagen 7. De Keisnijder van (1720), Bernard Picart, 311 mm x 388 mm, grabado. Rijksmuseum (Amsterdam).

Picart, reutilizaría toda la simbología creada alrededor de la extracción de la piedra para aludir a una locura ya no psicológica sino social o de masas, que tuvo lugar en Francia a raíz de la caída de “la burbuja de los mares del sur”,⁴ suceso que provocó el desfalco no sólo de este país,

⁴ Inicialmente, la *Compañía del Mar del Sur*, se estableció en 1711 como alternativa económica inglesa consistente en manejar el comercio transatlántico con América del Sur para así saldar la deuda nacional. Una estrategia similar seguiría Francia mediante la *Compañía del Mississippi*, manejada por el economista John Law, quien en 1717 anexaría ambas empresas, ofreciendo un fértil panorama financiero a los accionistas de las mismas. Sin embargo, estas proyecciones revelaron ser nada más que especulaciones en 1720, año en que revienta la llamada “Burbuja del Mar

sino también de numerosos holandeses e ingleses contagiados por la promesa de una fortuna que no llegaría a buen fin. Es así como el motivo de *La Extracción de la Piedra de la Locura* en *The Great Picture of Folly*, carga con una función social que supera el inicial misterio de la cirugía. De esta manera, el motivo trasciende hacia la figuración de una realidad económica y política, y permite recrear la locura simbólica o metafórica de una sociedad desbordada, y que se refleja en el arte gracias a su función demandante.

3.2.1 De *Keisnijder van* o el Cortador de Rocas

Como ya se indicó esta obra fue realizada en 1720, reposa en el Rijksmuseum y hace hincapié en la idea del “cortador de rocas”. En su integridad y a primera vista, muestra un espacio indeterminado (no queda claro si es cerrado o no) en el que percibimos un conjunto de personas en diversas posiciones y con roles diferentes, conformando un total de 10 escenas (como se observa en la imagen 8). Se distinguen, especialmente, los roles del enfermo y el curador, así como dos personas en actitud contemplativa (óvalos 3 y 9), que bien podrían pertenecer al primer rol. Se nota que la mayoría de los enfermos están expulsando algo de su cuerpo, ya sea por medio del vómito o la defecación, o mediante la ayuda del curador que extrae algo de su cráneo. La expresión de los enfermos denota incomodidad, malestar y preocupación, mientras los curadores están concentrados en su labor. El vestuario de los enfermos es muy similar entre ellos; sin embargo, cada curador lleva un atavío que lo caracteriza dentro de un estereotipo: charlatán (óvalo 4), Il Dottore (óvalo 5), fraile (óvalo 6), curanderos (óvalos 2, 7 y 10).

del Sur”, llevando al colapso financiero a un importante número de ciudadanos franceses, ingleses y holandeses que apostaron todo su capital a la promesa de Law. Este hecho se abordará con más detalle en el apartado 3.2.2.

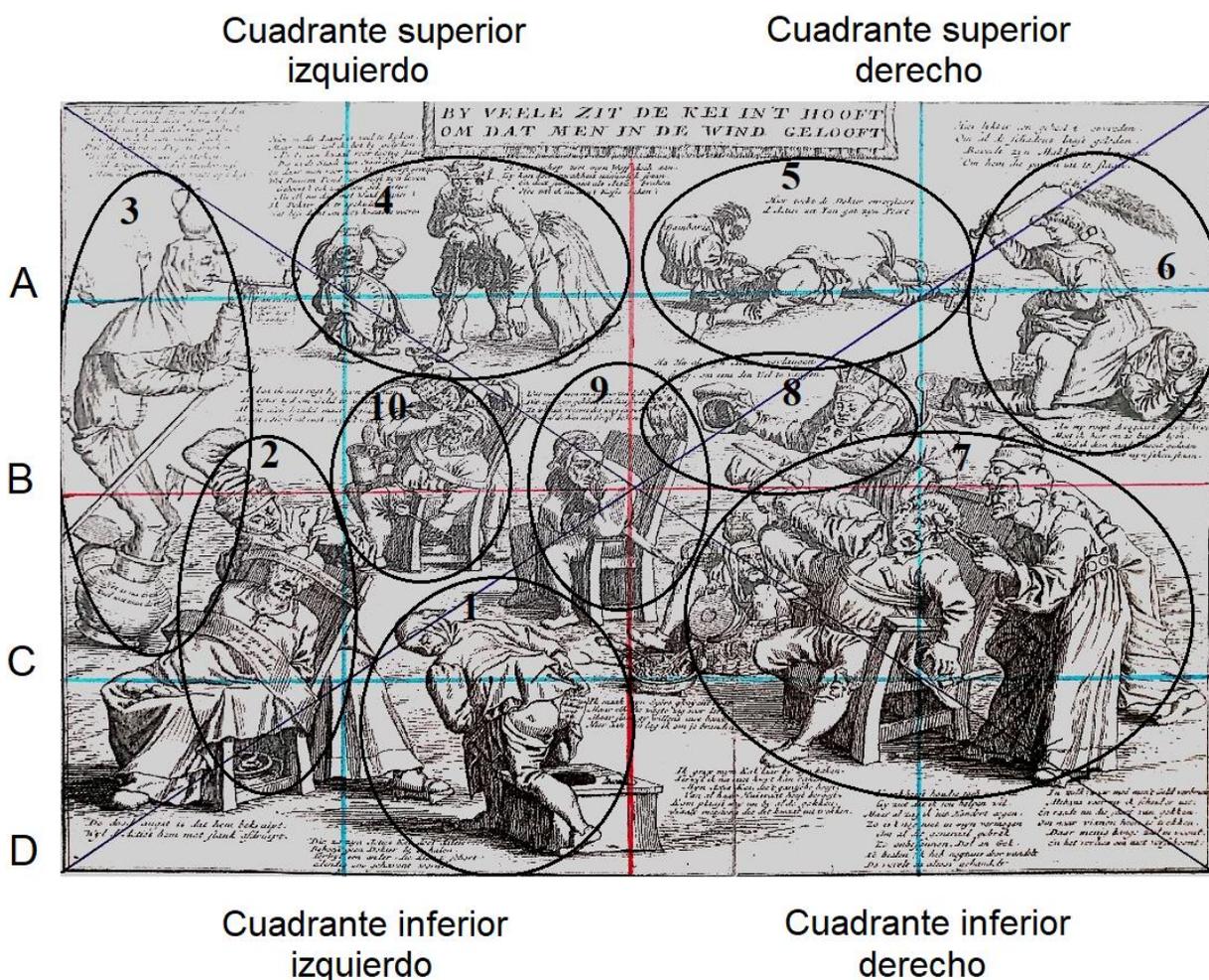


Imagen 8. Esquema motivado sobre la composición del grabado con sus ejes verticales, horizontales y diagonales, más los cuadrantes, y sus grupos de personajes. Intervención de la autora sobre una copia del grabado original.

La lectura que naturalmente se realiza sobre la obra parte desde la esquina superior izquierda, donde se presenta al personaje que da apertura señalando que lo que se verá retrata una escena común, o de “lo que muchos hacen” (óvalo 3); la mirada se desplaza trazando un arco que abarca las escenas de una pareja que solicita ayuda a uno de los charlatanes (óvalo 4); una extirpación anal realizada por “Bambario” (óvalo 5), hasta llegar a la esquina opuesta (superior derecha), en la cual se presenta un fraile castigando a una mujer (óvalo 6). Al concluir este movimiento, el espectador ha recorrido a todos los personajes pertenecientes al área superior del

grabado, trazando con la vista un primer arco estructural que se concentra en el eje horizontal A (Ver imagen 9); es ahora cuando continuará la lectura de la obra trazando un segundo arco perteneciente al área central que, sin embargo, no inicia de igual manera (desde los cuadrantes izquierdos hacia el superior derecho) sino que crea un enlace entre la última figura observada (óvalo 6) y su inferior (óvalo 7); proponiendo así un regreso (desde el cuadrante inferior derecho hacia el inferior izquierdo).

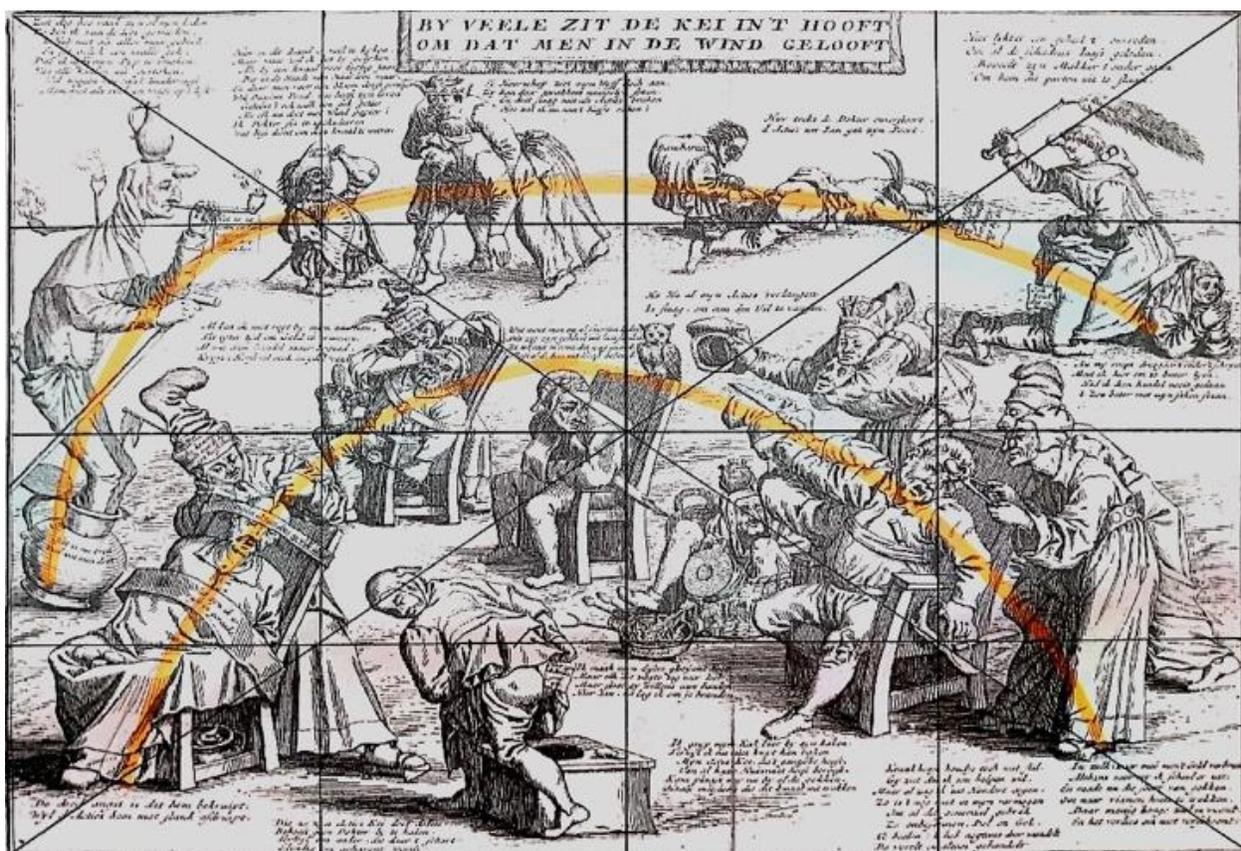


Imagen 9. Esquema motivado sobre la composición del grabado con sus dos arcos narrativos. Intervención de la autora sobre una copia del grabado original.

De esta manera, se presenta un grupo de personajes que rodean a uno de los enfermos (óvalo 7), uno de ellos realiza la extracción de la piedra, mientras que otro recibe un golpe en su cara. Debajo de ellos, vemos sentado (en una canasta) a un personaje que da viento a una caldera con la ayuda de un fuelle. Sobre este conjunto, hay una escena (óvalo 8) que sirve de puente entre

la anterior y la próxima. Se trata de un hombre que está sostenido por otro mientras lo carga en posición de caballito, además, lleva en su mano derecha un gorro con el que intenta atrapar un búho. Este animal nos conecta con la siguiente acción, ya que está parado sobre la silla de un hombre (óvalo 9) que no presenta tumoración, ni se halla atado a la fuerza.

Siguiendo el movimiento regresivo del segundo arco, encontramos dos movimientos escénicos (óvalos 2 y 10), ambos compuestos por un paciente y un curador en pleno momento de la incisión craneal que supuestamente permitirá la expulsión de la piedra de la locura; debajo de las sillas se ve una bacinilla. Este segundo arco se concentra entre los ejes horizontales B y C, y en él se reúnen todas las escenas de la obra que muestran un paciente antes, durante, o después de la extracción por vía craneal; por fuera de este, las escenas se centran en otras vías de expulsión.

Al concluir la ruta compositiva que propone el doble arco de la obra, es notorio que aún queda una escena sin registrar entre los ejes horizontales C y D (óvalo 1): es un hombre quien por sus propios medios se acerca a un retrete dispuesto en el suelo, y que, de acuerdo con la extracción anal observada en el primer arco (óvalo 5), bien podría tratarse de una expulsión voluntaria de la piedra por vía anal. Si realizamos una lectura basada en las diagonales de la composición, encontramos que el personaje no sólo está alejado de ambos arcos descritos, sino también que es el único dispuesto en el plano inferior dentro de las diagonales. Es importante destacar que su atavío recuerda el típico gorro del bufón medieval (volantes a modo de orejas).

Resulta interesante trazar la línea compositiva o recorrido que sugiere la disposición de las escenas, que no necesariamente corresponde a la lectura del espectador descrita mediante los dos arcos. Este recorrido se muestra a modo de espiral que conecta todas las partes, e inicia precisamente desde el personaje que señalamos por fuera de los arcos (óvalo 1). Desde este punto

del eje horizontal C puede observarse una cadena de acontecimientos (Ver imagen 10) que culmina en el cuadrante superior izquierdo (óvalo 10).

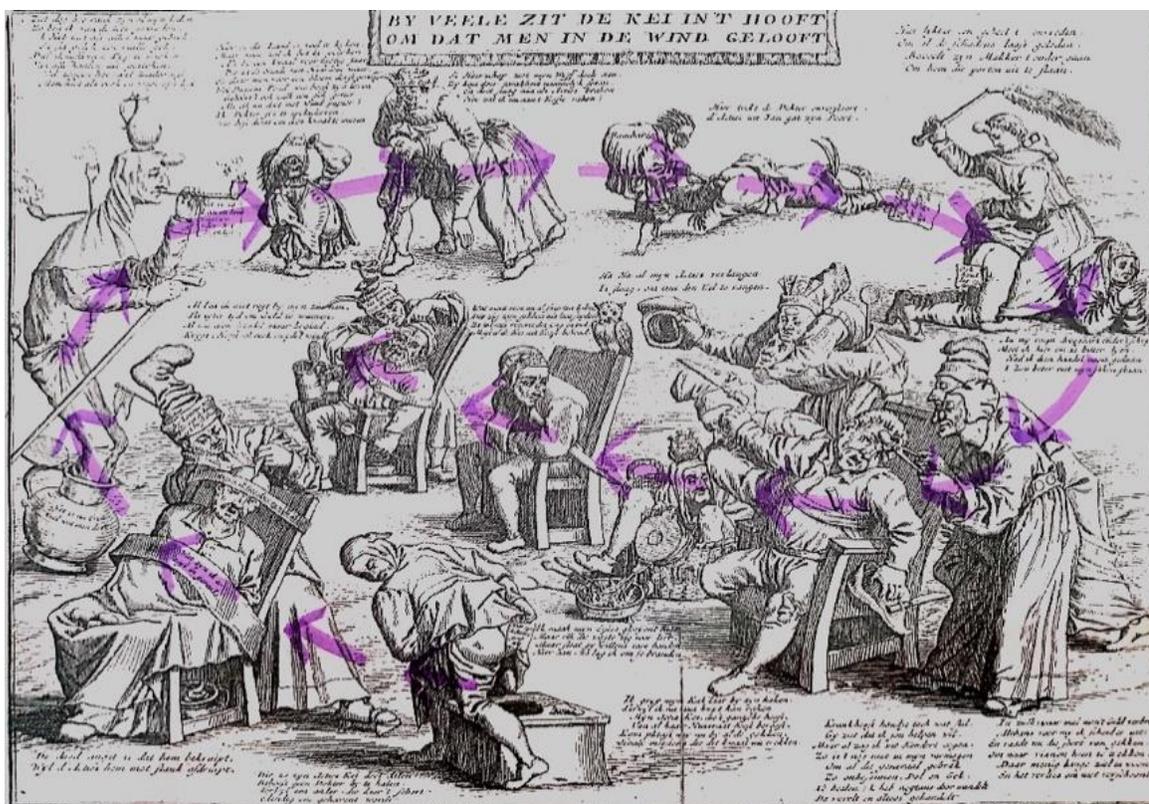


Imagen 10. Esquema motivado con la espiral organizativa del grabado. Intervención de la autora sobre una copia del grabado original.

Más allá de este conjunto de figuras, una parte esencial en la composición del grabado es el texto que acompaña a los personajes representados, los cuales están escritos en idioma neerlandés; el de mayor tamaño se ubica en la parte central superior, actuando como título de la obra y reza: *By veelezit de kei in 't hooft om dat men in de wind gelooft*. Esto traduce: “En muchos casos la roca está en la cabeza porque la gente cree en el viento” (Más adelante se señalará el sentido de dicho título y su relación con el contenido general de la imagen).

Además del título, al contemplar la imagen en su totalidad, llama la atención la predominancia que adquiere el texto que acompaña cada una de las escenas en las que se puede

dividir el grabado, algunas de estas inserciones se encuentran situadas a modo de viñeta de texto, mientras otras se hallan sobre los objetos que visten o circundan a los diferentes personajes; de cualquier manera, en este grabado hay un complemento entre las figuras y la palabra: si sólo tuviéramos en cuenta uno de estos dos aspectos no entenderíamos el significado y trasfondo de lo representado.

El artista grabador se vale de este mecanismo para llevarnos a un proceso de descomposición y análisis mediante el cual fijamos la vista en cada fragmento o escena que la compone; es así como observamos que se divide en diez escenas simultáneas y correlacionadas, de las cuales tres corresponden a la extirpación de la piedra por vía craneal (óvalos 2, 7 y 10), tres por vía anal (óvalos 5, 6 y 1) y las cuatro restantes presentan otras situaciones no necesariamente de extracción, pero que ayudan a configurar el argumento del grabado (óvalos 3, 4, 8 y 9). Por otro lado, se presentan tres escenas correspondientes a actos individuales; es decir, aquellas en las que un personaje independiente realiza algo sin interactuar con otro (óvalos 3, 9, 1); otras cinco presentan duplas de personajes (óvalos 2, 5, 6, 8 y 10), mientras sólo una muestra un trío (óvalo 4), y la restante se compone de cinco (óvalo 7).

De acuerdo con lo anterior, uno de los personajes de cada escena puede deducirse como el “loco” o “paciente”, cuatro de ellos situados en el centro de la obra, atados a una silla y siendo atendidos por el médico charlatán. Esta figura es reconocible por el burlesco atavío sobre su cabeza. Así mismo, algunos de los pacientes se identifican no sólo por su semblante confundido y doloroso, sino también por la representación de la piedra sobre su frente, a modo de tumor; es interesante notar que uno de los supuestos curadores (óvalo 6), así como el personaje de la esquina izquierda que aparece de pie dentro de una tinaja, fumando una pipa (óvalo 3), y el hombre que intenta atrapar el búho (óvalo 8) presentan la misma tumoración, indicando que tanto los

espectadores como los curadores demuestran necesidad mediante sus actos. La caracterización de todo este conjunto recuerda a los acompañantes en *La Extracción de la Piedra de la Locura* de El Bosco, los cuales portan un embudo y un libro sobre sus cabezas, haciendo alusión a una mente cerrada y poco cultivada.

Entre las cuatro extirpaciones del segundo arco hay dos hombres con incisiones en su frente que ya han sido sometidos al procedimiento (óvalos 2 y 10); su expresión es de agotamiento. Un tercero (óvalo 9), sedente y ubicado en el centro de la composición (Ver imagen 8), no tiene tumor ni incisión, lo que señala que posiblemente no necesite del procedimiento y sin embargo se someterá a él, al igual que el personaje que se dispone sobre el retrete (óvalo 1).

Este grabado contiene múltiples particularidades que lo hacen tal vez el más complejo de su categoría. A primera vista, y después de familiarizarse con las pinturas relativas a la piedra de la locura, el espectador encuentra una similitud con dos obras que le anteceden en el tiempo: *De Deken van Ronse*, un grabado del año 1557 atribuido a Brueghel, y *Les Pierres de Tête* firmado por Theodore de Bry durante la década del cincuenta del siglo XVI (Ver imagen 11 y 12). De estos últimos, la de Brueghel parece ser la original, siendo la de Bry un calco de la misma. Los personajes y la disposición de las figuras de ambas obras aparecen reflejadas a modo de espejo en el grabado de Picart, quien recrea la espacialidad de Brueghel y de Bry, pero varía la representación de los enfermos, los curadores y los observadores.



Imagen 11. *The Dean of Renaix* (1557), Pieter Brueghel, 281 x 403 mm, grabado. Boijmans Museum (Rotterdam).



» LES PIERRES DE TÊTE «
Gravure attribuée à T. H. DE BRY.

Imagen 12. *Les Pierres de Tête* (1550 aprox.), Theodore de Bry. Wellcome Library (Londres).

En los grabados de Brueghel y de Bry reaparecen las cuatro escenas centrales de extirpación que son atendidas por igual número de curadores; sin embargo, la expresión en el rostro de los pacientes es diferente a la dispuesta por Picart pues, estos muestran unas facciones particulares como la boca extremadamente abierta y la mirada perdida, lo que permite identificar su condición. Por otro lado, los personajes que rodean las cuatro escenas en los grabados de Brueghel y de Bry son los dos hombres que intentan atrapar el búho, otros dos que entran por la puerta, y uno de los pacientes que estando de pie se rehúsa al tratamiento al que intenta someterlo una mujer. Así mismo, tras una cortina se alcanza a ver una persona que se esconde horrorizada.

Un aspecto relevante es que estos grabados se sitúan en un interior, a diferencia del trabajo de Picart que ocurre en un lugar indeterminado. El lugar de la curación en estos grabados es una especie de bodega dispuesta solo para la operación; en las paredes se observan diferentes anaqueles y armarios con instrumentos para el procedimiento, así como un afiche a la izquierda de la composición, junto al que cuelgan algunos objetos esféricos. Sobre estos últimos elementos cabe destacar que son recurrentes en muchas representaciones de la extracción de la piedra de la locura, incluso en algunas obras la presencia de esferas colgantes es mayor. A este respecto Wauters afirma que:

Dit motief wordt in verschillende literaire en visuele uitingen in verband gebracht met de rondzwervendekwakzalver-arts. Vaak maakthij het succes van zijn eerder uitgevoerde operaties kenbaar door slingers van aaneengeregen gal-, blaas- en nierstenen en al dan niet vervalste getuigschriften van voornamen klanten tentoon te spreiden (2017, p. 46).

De acuerdo con lo que dice la autora, este motivo se asocia con diversas expresiones literarias y visuales como la del curandero errante o “culebrero”, quien revela el éxito de sus

operaciones anteriores mostrando péndulos de cálculos biliares encadenados, cálculos de la vejiga, cálculos renales y certificados falsificados o alterados de clientes distinguidos.

Un elemento importante en el lado izquierdo de la composición de las tres obras es la representación de un hombre sobre la espalda de otro. Mientras que Brueghel solo dispuso a los dos hombres, De Bry usó esta idea para incorporar la presencia de un búho cerca de ellos, el cual están tratando de atrapar con un sombrero (Ver imagen 13). En el caso del grabado de Picart se repite la misma escena, pero ubicando el búho cerca del siguiente texto: *wat moet men nu al smerten lyden, Die zig zyn gekheit uit laat snyden, Zo is 't niet vreemt dat jong en oud, Meest al de Kei in 't hooft behoud.* Lo anterior cuestiona qué puede hacer la gente frente al sufrimiento que genera, no la locura, sino el temor a padecerla, lo cual conlleva a tomar medidas desesperadas, como el prestarse para tratamientos poco confiables. Se señala a algunos como “locos cortando el escape”, por lo que muchos han decidido mantener la roca, es decir, no someterse al tratamiento. Es interesante notar que al hablar del corte del “escape”, este hecho no se dispone como cura a una locura previa, es decir, que para aliviar la locura se debiese hacer la incisión; sino que la operación se asocia directamente con la pérdida de la razón: “cortar el escape” es en sí mismo un acto de locura, no su solución.



Imagen 13. Detalle: *De Keisnijder Van* (1720), Bernard Picart, 311 mm × 388 mm, grabado. Rijksmuseum (Amsterdam).

Así mismo, junto a quienes tratan de atrapar al animal se lee el siguiente mensaje: “Ha ha al myn Acties verlangen Is staag, om eens den Uil te vangen”. Esta frase indica, en forma burlesca, que todo lo requerido para el “acto” es atrapar al búho. Éste, de acuerdo con Tressider, es un símbolo cristiano del Diablo o de la brujería, e imagen de la ceguera del incrédulo (2008, p. 40); así pues, podría simbolizar la *sensatez* que el charlatán pretende atrapar o cegar, con el fin de obtener la credibilidad, atención y el dinero de las personas que confían en ser curados mediante el truco. En general, el texto escrito que acompaña las distintas escenas representadas en el grabado, responde a una especie de orden teatral o puesta en escena que permite al espectador conocer las verdaderas intenciones y los pensamientos de cada personaje. Gracias a ello, el grabador logró plasmar su juicio crítico ante esta práctica, ya fuese real o ficcional. Así mismo, la configuración espacial en esta pieza sigue una lógica visual que invita naturalmente al lector occidental a leer la obra de izquierda a derecha. Así, se introduce el tema desde el primer personaje (óvalo 3) quien afirma que lo que se presenta es “igual a lo que muchos hombres hacen” (*He is un even veel watmen do et*) (Ver imagen 14). Seguidamente, aparecen diversas parejas que ejecutan la cirugía, y se culmina con la voz del charlatán, quien asegura que seguirá viajando de pueblo en pueblo realizando su artimaña. Cabe destacar que ninguno de los *pacientes* se muestra seguro o cómodo con la intervención. De acuerdo con lo que expresan, parecen estar obligados a un procedimiento sumamente doloroso y en cuya efectividad no creen.



Imagen 14. Detalle: *De keisnijder van* (1720). Bernard Picart, 311 mm × 388 mm, grabado. Rijksmuseum (Amsterdam)

La continuidad espacial dentro de la composición configura la obra a modo de escenas teatrales que se suceden unas tras otras y guardan coherencia con el discurso que pretende erigir el autor. Esta disposición se relaciona con las ideas de Orozco acerca de un “sentido compositivo desbordante de comunicación con el espectador” (1969, p. 130) como característica propia del periodo Barroco. Así mismo, es importante tener en cuenta el desbordamiento expresivo por parte de los personajes retratados, los cuales responden a la “tendencia a emocionar con la expresividad desbordante, envolvente y comunicativa” (p. 146). Si de acuerdo con Orozco, la literatura se teatraliza durante el Barroco, los grabados referentes a La Extracción de la Piedra de la Locura muestran que las artes plásticas también lo hicieron.

Existen, además, una serie de características que particularizan esta obra sobre las dos antecesoras relativas a la piedra de la locura; se trata del trasfondo histórico que presenta, el cual no sólo apunta hacia el motivo de la extracción, sino que hace referencia a un suceso acontecido

en los inicios del siglo XVIII en gran parte de Europa y especialmente en Francia. Esta condición particular posiciona el grabado de Picart desde su doble denuncia social.

3.2.2 *South sea Bubble*, John Law y su Relación con la Piedra de la Locura

El grabado de Picart se basa en la crisis financiera provocada a raíz de la especulación económica creada por John Law y la caída de la misma en 1720. Law fue un comerciante que, tras la crisis económica acontecida a causa de la muerte de Luis XIV, fue aceptado por el duque regente Felipe II de Orleans para instaurar el papel moneda como mecanismo para salvar la situación del país. La efectividad de sus ideas fue tal que le confiaron el monopolio comercial entre las Indias Occidentales, América del Norte, y Europa, mediante el manejo de la *Compañía del Misisipi* fundada en 1717. Durante el mismo año, Law conseguiría anexionar la *Compañía de los Mares del Sur* (junto con otras empresas existentes), la cual había sido creada en 1711 como estrategia para solventar la deuda pública inglesa. Así mismo, se le concedió poder sobre el Banco Nacional. Respecto a su ingenio, Charles Mackay aseguró que:

[Law] conocía a fondo la filosofía y los auténticos principios del crédito; sabía de los asuntos de dinero más que cualquier hombre de su época, y si su sistema se desmoronó de forma tan estrepitosa, no fue tanto por su culpa como de las personas alrededor de las cuales lo había creado. Lo que no previó fue el frenesí avaricioso de toda una nación: no se dio cuenta de que la confianza, al igual que la desconfianza, podía crecer casi *ad infinitum*, y que la esperanza era tan exagerada como el miedo (2009, p. 12).

Cuenta Mackay que la popularidad de Law llegó con la venta de acciones de su compañía, sobre la cual se especulaban grandes ganancias dada la creciente demanda en el comercio

transcontinental. Además, con el banco ahora a cargo de Law, le fue concedido el monopolio del tabaco y “el derecho exclusivo del refinado del oro y la plata” (p. 27). El acuerdo inicial fue vender acciones de 500 libras, sobre las cuales aplicaría un dividendo anual de 200; las 50.000 primeras acciones ofertadas fueron inmediatamente solicitadas por toda clase de ciudadanos, sin distinción de sexo, edad o posición social. Desde las duquesas y los condes hasta los más humildes se agolpaban frente a la casa de Law a la espera de ser atendidos. Durante estas jornadas sucedieron múltiples accidentes, disturbios y saqueos, algunos incluso mortales, según refiere Mackay. Además, la situación fue una gran oportunidad para diferentes comerciantes menores de la zona.

Los beneficios de las acciones iban en constante ascenso, y con ello, las ilusiones de todo un pueblo que deseaba dejar atrás la crisis financiera. De acuerdo con Mackay, “así continuó floreciendo el sistema hasta comienzos del año 1720. No se tuvieron en cuenta las advertencias del parlamento en el sentido de que una creación excesiva de papel moneda llevaría al país a la bancarrota antes o después” (p. 48).

Consecuentemente, el valor de la moneda empezó a depreciarse hasta llegar a un 10%, y se prohibió a la población poseer una cantidad mayor a las 500 libras. No siendo suficiente, las acciones de la *Compañía del Misisipi* se vieron reducidas al 50% de su valor, acabando así con la paciencia y esperanza de los ciudadanos, quienes pretendieron atacar a muerte a Law. Las protestas públicas cobraron una gran cantidad de muertos debido a la concurrencia de multitudes frente a las puertas del banco. Finalmente, Law consiguió huir del país y falleció pocos años después en Venecia. Las repercusiones de su experimento fueron tales que la deuda nacional francesa “ascendía a más de 124,000,000 de libras esterlinas, cuyo interés era de 3,196,000 libras esterlinas” (p. 67).

3.2.3 Otros Grabados Alusivos a la *Burbuja de los Mares del Sur* y la *Locura de Masas*

La resonancia de este hecho en la cultura popular produjo una gran cantidad de caricaturas satíricas, así como la difusión de diversos grabados con una importante carga de denuncia social, condensados en el libro de Bernard Picart *Het Groote Tafereel Der Dwaasheid* también conocido como *The Great Picture of Folly* (Ver imagen 15). Cabe señalar que las anotaciones de los grabados de esta colección se encuentran escritas en idioma neerlandés, lo que permite dimensionar las repercusiones que esta situación provocó más allá de Francia. En este sentido, es importante anotar que Picart, a pesar de ser francés, pasó gran parte de su vida en Holanda, debiéndose posiblemente a ello su acercamiento con la tradición simbólica de la piedra de la locura que reutilizaría para escenificar el *crack* francés.



Imagen 15. Portada: *The Great Picture of Folly* (1720), Bernard Picart. Recuperado de: <https://bit.ly/2TGs7rD>

La constante de estas obras fue plasmar lo sucedido bajo la connotación de la locura colectiva. Se publicó así mismo una colección de naipes con imágenes alusivas a la situación que perjudicó no sólo a Francia sino también a países vecinos, entre los cuales estaban Inglaterra y Holanda, país relacionado con el libro en mención (Ver imagen 16 y 17).



Harvard University, Baker Library. Harvard Business School, 1243787.xml

Imagen 16. Naipes. Recuperado de:
<https://www.library.hbs.edu/hc/ssb/recreationandarts/cards.html>



Harvard University, Baker Library. Harvard Business School, 1243787.xml

Imagen 17. Naipes. Recuperado de:
<https://www.library.hbs.edu/hc/ssb/recreationandarts/cards.html>

El significado de la locura en este contexto hace referencia a la *desmesura* y la *avaricia* que predomina en las masas ante una situación de especulación financiera; los sujetos se muestran desbocados por la futura riqueza prometida, y no tienen reparos en comprometer sus posesiones más valiosas a fin de multiplicar su capital, aunque esta ganancia no tenga ninguna garantía. Así mismo sucedería también en Holanda durante la fiebre de la tulipomanía durante el siglo XVII,

suceso que, como ha quedado registrado, motivó a muchos a vender sus casas, su producto, el ganado y la maquinaria a cambio de un solo bulbo de tulipán.

La avaricia engeuece la razón de modo que, sin importar la clase social, los colectivos se dejan llevar hasta límites irracionales que desdibujan lo que han sido, sus precauciones, sus principios y su sentido común. Así lo explican Levine y Zajac mediante “la teoría del más tonto”:

While market participants may be able to price correctly even initially, they tend to assume, wrongly, that they can buy overpriced assets and sell them at even more inflated prices to others. Not commonly addressed in the academic literature but prevalent among practitioners, the “Greater Fool” explanation posits that bubbles are fueled by speculators who knowingly purchase overpriced assets while hoping that they can sell those assets even more dearly to gullible investors, i.e. “greater fools” (2007, p. 2).

En esta teoría, los autores muestran que, tras la caída del objeto de especulación, la reacción de quienes han entregado todo y ahora lo ven perdido es comparable en igual medida con la locura pues la desesperación de saberse en bancarrota conduce a las personas a estados depresivos o excesos de ira fácilmente equiparables con la pérdida de la razón.

En Francia, la denuncia por medio de imágenes obtuvo variados tintes llegando incluso a proponer paralelos entre Law y *El Quijote de la Mancha*. Sin embargo, las obras producidas a este respecto en los Países Bajos fueron concebidas a tono con el imaginario propio de la región. De esta manera, se reutilizó la simbología de La Extracción de la Piedra de la Locura para dar cuenta del evento y sus consecuencias, haciendo uso de un lenguaje y un motivo que fuera familiar para las masas.

El objeto de estas obras fue mostrar principalmente la ceguera colectiva y el posterior despertar de la locura, tal como lo menciona Mackay (2009), al abordar uno de los grabados de *The Great Picture of Folly* (Ver imagen 18) que fue descrito por el autor con las siguientes palabras:

La “Diosa de las acciones, en su carro triunfal, conducida por la Diosa de la Locura”. Quienes conducen el carro son personificaciones del Misisipi, con su pata de palo, de los Mares del Sur, del Banco de Inglaterra, de la Compañía del Oeste del Senegal y de diversos valores. Para que el carro fuera más aprisa, los agentes de estas compañías, famosos por sus largos rabos de zorro y sus astutas miradas, hacían girar los radios de las ruedas, sobre las cuales están marcados los nombres de varias acciones y su cotización, a veces alta y a veces baja, según el giro de la rueda. Por el suelo está la mercancía y los libros de contabilidad del comercio legítimo, aplastados bajo el carro de la Locura. Detrás hay una inmensa multitud de gente de toda edad, sexo y condición, vociferando tras la Fortuna y luchando unos con otros para conseguir una parte de las acciones que aquella distribuye tan generosamente entre ellos. En las nubes está sentado un demonio soplando burbujas de jabón, que son también el objeto de la admiración y la codicia de la multitud (p. 62).



Imagen 18. Monument Consacré a la Posterité en Memoire de la Foile Incroyable de la XX Année du XVIII (1720), Bernard Picart, 279 x 371 mm, grabado. British Museum (Londres)

La más notoria de estas obras en los Países Bajos, fue el grabado de Picart, *De Keisnijder van*. Esta pieza, como se indicó, recoge el imaginario flamenco de la piedra de la locura y lo resignifica en términos de lo sucedido con la *Compañía del Misisipi*; además hace referencia directa a términos relacionados con este suceso (burbujas, viento, acciones) y presenta un personaje que vale la pena rastrear en los grabados referentes a John Law. Se trata pues, de un pequeño arlequín o charlatán llamado Bambario o Bombario que aparece en distintas escenas del libro de grabados, como sucede en el grabado de Picart. De acuerdo con Lynn Hunt (2010), es probable que este personaje fuese la ridiculización del estereotipo judío presentándolo como un hombrecillo jorobado que busca siempre la oportunidad de robar a la multitud.

En uno de los grabados de la colección mencionada (Ver imagen 19), John Law es representado como El Quijote (haciendo una clara alusión a la locura generada por su compañía). Se muestra sobre un burro del que todos tiran, y lleva un estandarte con las palabras “Ya voy, Dulcinea” que se refiere a la idealización de algo que en realidad no existía. En esta obra, Law recibe una bolsa de dinero de manos de Bombario, quien parece haberla extraído de la multitud, como suele representarse en las escenas de charlatanes, e incluso en algunas referentes a la piedra de la locura.



Imagen 19. *Law, als een tweede Don Quichot, op Sanches Graauwtje zit ten spot* (1720), Bernard Picart, 215 x 285 mm, grabado. Recuperado de: <https://iif.lib.harvard.edu/MANIFESTS/VIEW/IDS:1280442>

Ello también sucede en El Bosco quien muestra que al tiempo que se realiza la cirugía, la cartera del paciente está siendo apuñalada. Junto a las piernas de Law, cuelga un cofre con la insignia “Caja del oro de Bombario”, mientras el hombrecillo salta sobre lo que parece ser un sapo.

Bombario sería pues, el puente entre la riqueza de la multitud, y las manos de John Law. No significa esto que el personaje existiese de manera verídica en los sucesos de la *Compañía del Misisipi*, por lo menos así no lo muestran los historiadores que han retomado el caso, ni las evidencias del mismo. Podría tratarse de un elemento alegórico, representando la “estupidez” de la masa enceguecida de avaricia, que le permitió a John Law acceder a los bolsillos del pueblo.

El nombre Bombario hace referencia a la palabra neerlandesa “bombarie”, que significa ruido o tumulto. Las características de este personaje guardan estrecha relación con *il dottore* de la *Commedia dell'Arte* italiana, estilo dramático profano del siglo XVI que pretendía no sólo entretener sino también crear conciencia social mediante la crítica. En este sentido, *il dottore* es un personaje que mediante la sátira representa el poder que otorga el conocimiento; sin embargo, su sabiduría es claramente una farsa. El personaje podía presentarse tanto bajo la figura de médico como de jurista, quien se ofrecía a ayudar sin saber realmente el oficio, sino actuando bajo trucos y artimañas. En breve, *il dottore* es un charlatán que obtiene el dinero de las personas, pero realmente no ofrece una solución a sus problemas; desde lo cual se puede establecer un paralelo con el doctor en el motivo de la extracción de la piedra de la locura.

En *De Keisnijder van Bombario* presenta su característica joroba y sus típicas gafas gigantes que simbolizan la vacuidad de su tratamiento (Ver imagen 20). La operación que parece realizar, es paralela a las múltiples extracciones de la piedra de la locura que se presentan en las demás escenas del grabado, sin embargo, esta se realiza por vía anal. El texto que acompaña la escena de Bombario lo señala como “de Dokter”, traducción exacta de *Il dottore*. Se menciona que lo que “saca del agujero” del paciente está relacionado con *Actie*, seudónimo con el que en todos los grabados se alude a John Law (Actie Roth), en un juego de palabras con el término “acciones”.

Así pues, lo que Bombario extrae del paciente podría simbolizar el dinero que entregará fielmente a Actie. De nuevo, Bombario actúa como mediador entre la masa y Law.



Imagen 20. Detalle: *De Keisnijder van* (1720), Bernard Picart, 311 x 388 mm, grabado. Rijksmuseum (Amsterdam).

No son estos dos los únicos grabados donde se muestra a Bombario en *The Great Picture of Folly*. En ocasiones aparece como un niño, y de acuerdo con el texto que acompaña las imágenes podría entenderse que esta elección permite caracterizarlo como un “hijo” de Law. En su faceta infantil puede vestir galas o llevar atuendo de arlequín, representando tanto su vacuidad como sus artimañas para hacerse con el dinero del pueblo (Ver imagen 21, 22 y 23). Calle 31 #16 a 10



Imagen 21. Detalle: *Bombario, o dood, gy waart geen vrind van Law toen gy Paus Clamens Schoot* (1720),

Bernard Picart, 271 x 268 mm, grabado. Rijksmuseum (Amsterdam).

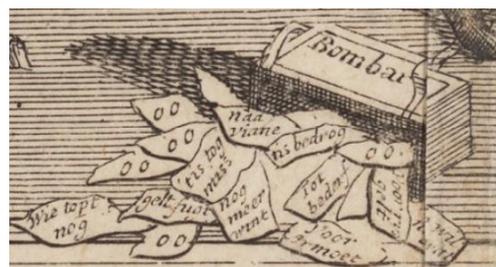


Imagen 22. Detalle: *Bombario, o dood, gy waart geen vrind van Law toen gy Paus Clamens Schoot* (1720), Bernard Picart, 271 x 268 mm, grabado. Rijksmuseum (Amsterdam).



Imagen 23. Detalle: *Bombario, o dood, gy waart geen vrind van Law toen gy Paus Clamens Schoot* (1720), Bernard Picart, 271 x 268 mm, grabado. Rijksmuseum (Amsterdam).

En otras láminas de la colección está representado bajo distintas facetas, como doctor y jorobado. En la primera escena mostrada en la lámina 26 del libro (Ver imagen 24), Bombario sostiene una conversación con Esopo en la que mencionan que la cabeza de las personas se ha convertido en una canasta de paja, y advierten que la codicia se ha desbordado. La referencia a Esopo se repite a lo largo de los 72 grabados de la colección, así como también con motivos mitológicos como Pluto y Mercurio emparentados directamente con Law (haciendo alusión a la abundancia); la relación con Esopo puede atribuirse al carácter admonitorio de sus fábulas, las cuales suelen enseñar que los trucos y engaños siempre resultan mal.



Imagen 24. Detalle: *Blad met karikaturen van Dwerfen in de windhandel Bombario actionist en de Geest va Esopus* (1720), Bernard Picart, 380 x 265 mm, grabado. Rijksmuseum (Amsterdam).

Es interesante notar que, en esta primera escena, Bombario es representado con su joroba y su cofre mientras que un hombre de alta clase escribe sobre su espalda. Mackay, si bien no alude a Bombario (por representar una figura fantasmagórica, más no de la realidad), sí trae a colación la anécdota de “un hombre jorobado [que] ganaba sumas considerables en la calle ¡alquilando su joroba como escritorio para especuladores impacientes!” (2009, p. 32). Esta anécdota, y su correlación con la lámina en mención podría ser un indicio del surgimiento de la figura alegórica de Bombario, la cual podría beber tanto de la realidad como de la tradición teatral italiana.

Por su parte, la segunda escena de la misma lámina (Ver imagen 25) presenta un cantante nocturno que lleva una linterna mágica con la cual pretende leer el destino de las señoras (esto de acuerdo con el texto que lo acompaña) mientras carga un cofre con dinero en la espalda y asegura seguir los pasos de Bombario.



Imagen 25. Detalle: *Blad met karikaturen van Dwerfen in de windhandel Bombario actionist en de Geest va Esopus* (1720), Bernard Picart, 380 x 265 mm, grabado. Rijksmuseum (Amsterdam).

Es importante considerar que la expresión presentada por el personaje puede asociarse con lo típicamente barroco que, según Orozco, responde al frenesí y el desbordamiento evidente en su gesto de grito anunciante pues, “el público ama aquellas escenas en que dichos rasgos se extreman” (1969, p. 30). Este desbordamiento expresivo también está presente en el grabado *De Keisnijder van* (Ver imagen 7).

La tercera escena de la misma lámina (Ver imagen 26) presenta al “Doctor Actie” o “Maestro burbuja”, quien guarda una gran similitud con el Bombario del grabado *De Keisnijder van* (Ver imagen 20). En otra de las láminas se aprecia a Bombario en su faceta de médico, realizando una suerte de autopsia y sosteniendo entre sus manos una hilera de piedras que hace referencia a aquellos “trofeos” que exhibían los charlatanes de las pinturas relacionadas con la extracción de la piedra de la locura.



Imagen 26. Detalle: *Blad met karikaturen van Dwergen in de windhandel Bombario actionist en de Geest va Esopus* (1720), Bernard Picart, 380 x 265 mm, grabado. Rijksmuseum (Amsterdam).

Según el texto que acompaña el grabado, puede entenderse que, en este punto de la historia referida, ya han caído las acciones de Law, y debe buscar un lugar a dónde huir. Se menciona la ciudad de Viannen, que de acuerdo con Hunt (2010), era una ciudad sin ley a la que llegaban todos los malhechores. Así mismo, se lee que “Bombario quedará como un héroe en medio de la fiesta de los locos por las acciones”. Esta escena puede interpretarse como una analogía sobre la caída de la especulación y el inicio de la crisis; ello se ve representado a través del hombre muerto que muestra el fin de la ilusoria bonanza provocada por el negocio de Law (Ver imagen 27).



Imagen 27. Detalle: *Anatomie der wind-negotie, of Bombario voor den Drommel* (1720), Bernard Picart, 280 x 272 mm, grabado. Rijksmuseum (Amsterdam).

De acuerdo con los sucesos referidos al negocio de Law, y las imágenes que hacen alusión al mismo, se puede entrever un ánimo de retratar este hecho histórico desde la ficción, reutilizando conceptos del imaginario flamenco, así como de la tradición teatral italiana. Aún más, toda la intención narrativa de los grabados de *The Great Picture of Folly*, corresponde a un orden de las escenas y una caracterización de los personajes propias del teatro del período Barroco. Incluso, algunas fuentes indican que esta colección de grabados fue la base para crear piezas de teatro relativas a la *Compañía del Misisipi*.

En conclusión, si bien La Extracción de la Piedra de la Locura era un motivo común en la pintura flamenca desde siglos anteriores a lo sucedido con la compañía de John Law, este hecho motivó la reaparición del tema tanto en las alusiones a la locura colectiva suscitada por la avaricia, como en el grabado *De Keisnijder van*. Esta obra, en particular, bebe de todo un conjunto de antecedentes y tradiciones expuestas, entre los que se destaca la familiaridad con las pinturas de Brueghel y De Bry, la reutilización de la figura de *il dottore* de la *Commedia dell'Arte* propia del teatro barroco, y las expresiones desbordadas heredadas del mismo.

3.3 Concepto Social de Locura en la Tradición Pictórica Flamenca

Es importante considerar el factor económico como el principal elemento narrativo que une a las representaciones flamencas de la piedra de la locura con los grabados de Bernard Picart referidos al suceso de John Law: en el contexto de las artes visuales de los Países Bajos, la pérdida de la razón se configuró simbólicamente como una oportunidad lucrativa para aquellos que ofrecían una falsa cura, sacando provecho de la poca claridad que para entonces se tenía acerca de la naturaleza de la enfermedad mental; la cual se relacionaba con el pecado y no fijaba unos límites claros con relación a la “necedad” y la “tontería”. La población que se ajustaba al anterior criterio, evidentemente, sería multitudinaria. Se conformaba como una clientela que además de ser numerosa, era también fácil de engañar o cautivar con artimañas. La locura, de acuerdo con este mito, era una condición física (piedra) que podría ser extirpada a cambio de una suma de dinero, y no representaba una enfermedad crónica, debida a factores biológicos, genéticos e incluso ambientales como hoy es reconocida.

A raíz de la capacidad narrativa de esta tradición, Picart seleccionaría el simbolismo flamenco para hacer alusión a los sucesos relacionados con John Law y la avaricia de una gran

masa que sucumbió a la locura colectiva bajo la única motivación del dinero. En este caso, la locura radicaría en las altas expectativas de las personas y la irracionalidad de sus actos como colectivo; mientras que en el contexto flamenco se refería a la conducta por fuera de la norma que mostrarían aquellos individuos que no se ajustasen al establecimiento social. Por otro lado, la sed de riqueza en las representaciones de la piedra de la locura, provendría únicamente de los charlatanes; mientras que en los grabados de Picart se proyecta tanto desde John Law y Bombario, como desde la masa que los sigue.

Las imágenes abordadas en este capítulo permiten reconocer los matices con los que la sociedad flamenca reconoció la locura desde finales de siglo XV hasta mediados del XVII; siendo esta una categoría social atravesada por conceptos mayormente religiosos y morales, y por unos avances en el campo de la psiquiatría hoy obsoletos. Sacristán, siguiendo a Roy Porter, menciona que:

Entre los siglos XV y XVIII la terapéutica de la locura era tan variopinta como las posibles causas a las que se achacaba. Así, la Iglesia recurría a los exorcismos para alejar al demonio; la medicina empírica de curanderos y hechiceros recurría a las hierbas medicinales, los sortilegios y las prácticas supersticiosas; y los médicos diplomados y boticarios recurrían a estrictas dietas, duchas de agua fría en la cabeza y a las tan temidas sanguijuelas, por mencionar algunas (2009, parr. 14)

Mientras tanto, los grabados de Bernard Picart permiten ver que el concepto de locura no solo fue tomado de manera literal en las representaciones plásticas, sino que sirvió para plantear relaciones alegóricas con relación a un suceso social del siglo XVIII, que no se refería a una enfermedad psíquica sino al movimiento multitudinario y exacerbado de un grupo social que pierde la medida a causa de la avaricia.

Si esto se extrapola a tiempos posteriores, hasta llegar a la actualidad, comprendemos que cada época ha establecido unos imaginarios particulares en torno al tema de la locura, y que el arte, como *imitatio*, ha sido reflejo de tal concepto. El rastreo de este tipo de representaciones muestra las transformaciones que se han gestado en los diferentes grupos sociales con relación a su percepción de locura. Ejemplo de ello es la identidad que se le reconoce al *loco*: en las obras hasta aquí presentadas se observa una caracterización genérica del paciente que se somete a la trepanación, generalmente se trata de un hombre que no cuenta con un nombre real ni ficticio, ni con una historia de vida. Se trata de un loco que podría ser cualquiera, que los representa a todos.

Esto demuestra que, para el contexto y la época (s. XV, XVI y XVIII en los Países Bajos), no fue relevante dejar memoria de los verdaderos locos que habitaban las ciudades. La identidad real de estos fue negada en las obras pictóricas referidas a la locura. La literatura europea, por su parte, demostró una posición más veraz frente a estas representaciones, como lo demuestra la obra del francés Sebastian Brant, quien recrea la exclusión del loco que, en la realidad, se llevaba a cabo en las comunidades. En las artes plásticas flamencas prevaleció el interés por dar constancia de una locura que se puede leer como inocencia, vulnerabilidad o pecado; se trata de una persona fácil de engañar, quien no era más que un personaje ficcional que englobaba a aquellos que eran considerados por fuera de la razón.

Cuestiones como quiénes eran los verdaderos locos de este contexto, cómo se comportaban o qué decían, fueron relegadas para dar importancia a la representación metafórica: La Extracción de la Piedra de la Locura en los Países Bajos fue metáfora de los refranes populares, y en la obra de Bernard Picart lo fue de la locura de masas. No se realizó un tratamiento pictórico acerca de la locura real, sus formas y manifestaciones; no se dio visibilidad al loco verídico, no se le reconoció

como parte de una sociedad, sino que, incluso en las artes, su identidad fue marginada y solo se recurrió al tema de la pérdida de la razón para hacer alusión a asuntos socioeconómicos y morales.

En la tradición flamenca de la extracción de la piedra de la locura, solo existe un personaje ficticio al que se le otorga un nombre, se trata de Lubbert Das, el paciente de la obra fundacional realizada por El Bosco (circa 1480), cuyo nombre se lee en el marco de la obra junto con la frase “maestro, quítame pronto esta piedra”, y que significaría “tejón castrado” o “tímido” (Hernández, 2012, p. 83). Así pues, el único personaje a quién se le reconoce una identidad en esta tradición pictórica resulta ser ficcional, reafirmando la carencia de interés por representar a un *loco* real. No obstante, este uso metafórico de la figura permite identificar algunas nociones que se conservaban en la época con relación a la condición de la locura –hoy reconocida como enfermedad mental–, tal como también se percibe mediante la iconografía del “horno de cabezas”.

En la obra de Picart se presentan algunos personajes extraídos de la realidad, junto con otros propios de la fantasía, como es el caso de Bombario. Este personaje ha sido identificado como un loco que finge curar a otros locos, siendo entonces, junto con Lubbert Das el segundo caso de otorgamiento de identidad que se da en las representaciones de la piedra de la locura; y, sin embargo, continúan siendo personajes ficticios, no *locos* reales del contexto en que se crearon las obras.

Es importante reconocer lo anterior en función de las representaciones artísticas que se han producido en épocas posteriores, pues el asunto de la identidad del sujeto considerado loco ha variado conforme las sociedades se han abierto a una identificación más clara de la enfermedad mental y, en consecuencia, a la integración del sujeto que la padece en la vida pública. No obstante, estas dinámicas cuentan con algunos matices que es necesario tener en cuenta, como lo son la diferencia que las comunidades establecen entre la locura “social” y la locura “clínica”

(enfermedad mental); así como el espacio que se ofrece a cada una para habitar. En este sentido, también toma relevancia la creación de asilos y hospitales mentales, así como los diferentes tratamientos que se ejercen en su interior.

Los cambios descritos se ven reflejados a su vez en las representaciones artísticas que se han desarrollado en diferentes comunidades con relación al tema de la locura. En algunas de ellas se hace notorio el interés por exponer a un *loco* que ya no es anónimo ni ficcional, sino que cuenta con una historia propia y realmente ha sido un habitante de los espacios públicos de determinada ciudad.

Colombia durante los siglos XIX y XX es uno de los contextos en que este reconocimiento se hace visible mediante la obra de algunos artistas plásticos que recrean personajes populares quienes, aún sin tener un diagnóstico que los clasifique dentro de la categoría de locura clínica, han sido considerados por los observadores de su tiempo como sujetos por fuera de los límites de la razón, o locos que deambulan y que pasan a ser característicos de una región. Este es el análisis que se propone para el desarrollo del segundo objetivo específico de la presente investigación, con el fin de dar continuidad al tema hasta ahora abordado y analizar la manera en que se ha recurrido a la representación plástica de la locura desde contextos diferentes al flamenco, y con relación a unas temáticas diferentes a la socioeconómica. A partir de lo anterior se expondrán los cambios que el arte devela en la percepción social de locura y los imaginarios que la rodean, tomando el contexto colombiano como ejemplo.

4. El Loco Como Individuo. Su Representación Visual en el Contexto Colombiano

*Si Colombia fuera un barco,
que lo es de cierto modo así parezca el naufragio,
sería la nave de los locos: un manicomio resignado a la deriva,
tripulado por los necios y mareado por los salvajes traumas de los pasajeros.*

Ricardo Silva Romero

De acuerdo con el historiador Manuel Gil Desco (2016), desde un punto de vista fenomenológico “las imágenes visuales están sujetas a la ética de las épocas, entendiendo por tal la manera como un determinado momento es reconocido a través de los imperativos categóricos que emanan de sus acontecimientos y hechos comprendidos o asumidos” (p. 461). Siguiendo tal perspectiva, y después de transitar por el contexto holandés de los siglos XV-XVIII y el interés de los artistas pintores y grabadores de aquel tiempo por el tema de la piedra de la locura y la carga simbólica médica, moral y religiosa que entrañaba, en el presente capítulo se propone una mirada que da un salto hacia algunas representaciones artísticas del fin de la Colonia en Colombia y en siglos posteriores (s. XIX hasta los inicios del s. XXI) dando cuenta de la manera como algunos artistas han abordado el tema de la locura desde la individuación de algunos personajes populares (que están presentes en las ciudades) y la construcción del mito que encarnan en los entornos que habitaron. La mirada a la obra de cuatro artistas colombianos de este periodo permitirá, al mismo tiempo, una revisión de la presencia (o no) del asunto de la locura en nuestra historia del arte que cubre la distancia entre el capítulo anterior y el presente con relación a las implicaciones y el rol que el sujeto loco cumple en su sociedad.

Se busca pues, seguirle el rastro al tema y sus formas de representación en el arte durante diferentes épocas y contextos, con el fin de establecer algunas diferencias, similitudes y relaciones entre el concepto social que cada una guarda respecto a la locura y su tratamiento, así como las manifestaciones artísticas que dan cuenta de ello. De igual modo, se analizará el cambio que se

percibe en la forma de representarla en los siglos XIX y posteriores con relación al reconocimiento individual del “loco” en las manifestaciones artísticas, lo cual dista del contexto previamente estudiado, ya que desde la pintura y el grabado se expresaba un imaginario sobre la locura sin hacer énfasis en ningún sujeto particular.

4.1 Antecedentes. La Locura en las Representaciones Plásticas del Periodo Neoclásico y Romántico

A partir del siglo XVII, el abordaje de la enfermedad mental empezó a desligarse de las ideas de pecado y castigo a las que se vinculó en el pasado. Al respecto, la historiadora del arte Sagrario Aznar asegura que desde ese momento “todo esto se humaniza y la locura empieza a convertirse en una relación sutil que el hombre mantiene consigo mismo” (2004, p. 118). En consecuencia, las manifestaciones artísticas alrededor de la locura reflejan una visión sociocultural con menos señalamientos *a priori* y más abierta a la empatía.

Para Aznar, los primeros detonantes en este cambio de pensamiento se dieron durante el periodo de la Ilustración y la Revolución francesa. No obstante, cabe señalar que, a pesar de las posibilidades que otorga esta nueva cosmovisión en el campo social, el arte neoclasicista no muestra igual apertura hacia este tipo de representaciones; su interés se centra en la reafirmación de cierta posición social mediante una constante ostentación. Así lo expone la crítica de arte Eugénie De Keyser al afirmar que a finales del siglo XVIII “la persona está sujeta a un personaje. Vale más parecer algo que ser alguien” (1965, p. 10). Lo anterior no coincide con la realidad de sectores marginados que resultan inconvenientes ante los propósitos artísticos de la época. La misma autora se refiere al ideal de la época como un “hombre de crédito” congruente con el afán de adquisición y de progreso en la era de la máquina, que deja en los márgenes la realidad espiritual y/o psíquica del ser humano (p. 9). Es así como durante el neoclasicismo se instaura un notable

desinterés por las representaciones que atañen al presente estudio, pues la nueva realidad industrial y sus afanes no permiten establecer relaciones de verosimilitud en el arte, sino que busca a toda costa la exposición del prestigio. Por ejemplo, las expresiones faciales de los retratos neoclasicistas no develan los rasgos del carácter, ni la humanidad del personaje; la iconografía de estas obras se centra en dar relevancia a sus posesiones y a su clase socioeconómica. En tal búsqueda no caben los cuestionamientos sobre la enfermedad mental.

Sobre este hecho, las catedráticas Olivia Orozco y Hortensia Mínguez señalan que la marginalidad, la locura y la pobreza fueron temas que la modernidad siempre consideró bajos e innobles (2017, p. 293). En el contexto neoclasicista, además, la razón engloba toda forma de arte posicionándose como un absoluto sobre los sentidos. En la pintura se opta por un estilo academicista que satisfaga el espíritu mediante un equilibrio claro de masas y líneas. Sin embargo, este movimiento decae a manos de los artistas postrevolucionarios que ponen en tela de juicio el valor de esa búsqueda de cordura reflejada en el perfecto orden de las formas. Es entonces cuando surge el romanticismo como rechazo hacia la búsqueda de la belleza como fin último de la experiencia estética, puesto que este orden destierra las múltiples realidades que no caben dentro de lo “bello”, tales como la locura. Los tópicos abordados por los artistas románticos desmienten el falso equilibrio social presente en el neoclasicismo, y exponen constantemente la fragilidad del hombre; ejemplo de ello es la obsesión por la muerte. Por otro lado, la carga mitológica en el romanticismo se presenta como un medio para denunciar el mal de modo figurado, en tanto no alude directamente al demonio, sino que refleja simbólicamente las fuerzas oscuras de la sociedad y al ser humano en sus más bajas pasiones.

Gracias a ello, la locura empieza a vislumbrarse de nuevo en la pintura, anunciando que la idea del progreso imperante desde 1789 se desmiente en la visible ruina moral de la humanidad.

El regreso de este tema se presenta tímidamente en Gustave Courbet con su obra *Hombre desesperado* o *El desesperado* (1843) (Ver imagen 1), y con mayor profundidad en la obra de Goya, cuya visión pesimista demuestra la vacilación de la razón en un contexto en que la muerte y la locura fascinan por su misterio y el orden del mundo se torna incomprensible. La locura hace presencia también en la obra de Théodore Gericault, quien realiza una serie de desoladores retratos inspirados en los “monomaniacos” de la Salpêtrière,⁵ siendo *Mujer demente* (1822) (Ver imagen 2) tal vez el más conocido. Es así como, de acuerdo con Aznar, el loco logra franquear las fronteras del orden burgués (2004, p. 33), y las representaciones visuales de la pérdida de la razón desafían el deseo de la Ilustración por generalizar la racionalidad y darla por sentado en una sociedad diversa.



Imagen 1. *Le Désespéré* (1843), Gustave Courbet, 45 x 55 cm, óleo sobre lienzo, Colección particular.

⁵ Ubicado en París. Fue uno de los centros psiquiátricos más reconocidos a nivel mundial durante el siglo XIX.



Imagen 2. *La Monomane de l'envie* (1822), Théodore Géricault, 72.1 x 58.5 cm, óleo sobre lienzo, Museo de Bellas Artes de Lyon (Lyon).

Durante los siglos venideros y hasta la fecha, el artista captura los hechos sociales derivados entorno a la concepción de locura para “transformarlos metaforológicamente en aras de representarlos a su sociedad contemporánea y retroalimentarla” (Orozco y Mínguez, 2017, p. 293). Es así como el arte moderno deja a un lado el juicio sobre el loco como pecado para exponer una imagen diferente de la enfermedad mental. De esta manera se revela un cambio de pensamiento en la sociedad hacia la alteridad que le supone la locura. Así mismo, se incorporan múltiples soportes a su representación, acorde con la época y sus formas.

Conforme transcurrió el tiempo, este cambio de paradigma se hizo cada vez mayor gracias al desarrollo de los campos de la psicología, la psiquiatría, y del progreso del humanismo que, de acuerdo con Gianni Vattimo, resulta ser el “vínculo entre la locura y las bellas artes” (1987, p. 3).

El *loco* no fue ya alguien a quien temer, rechazar y reformar, sino que pasó a ser considerado, desde el punto de vista clínico y humano, como un igual. Llegados al siglo XX la apertura en este sentido se hizo incluso más patente gracias a la propuesta conceptual de las vanguardias, en especial del surrealismo que como movimiento artístico estableció la irracionalidad como uno de sus principales motivos estéticos.

Instaurados en esta realidad, el presente capítulo (en conexión con el anterior) revisa la forma en la que el concepto de locura, la respuesta social ante la misma y su tratamiento se vieron reflejados en la obra plástica de artistas colombianos, que desarrollaron su obra en unas márgenes de tiempo que van desde mediados del siglo XIX con José María Espinosa (1796-1883) quien es el primer referente con las acuarelas *Locos de Bogotá* y las propuestas de Diego Pombo (1954-), Carlos Zuluaga (1963-2016) e Iván Montoya (1929-2017) ya entrado el siglo XX e inicios del XXI. Estos últimos servirán de ejemplo para ilustrar esas concepciones de locura y el factor individual que se acentúa con la presencia de un sujeto loco que sobresale en el contexto social caleño a través de la figura de *Jovita Feijóo*. Se trata entonces de la mirada que distintos artistas, en diferentes periodos de tiempo, ofrecen sobre el tema y, concretamente, la visión de pintores, escultores y actores del Valle del Cauca.

4.2 Clasificación Social de los Locos Durante el Periodo de la Regeneración en Colombia

Desde mediados del siglo XIX América Latina vivió la transición de una estructura social colonial hacia la conformación del Estado Nación. Tal proceso se conoció como la Regeneración y dio paso al periodo Republicano. Fue así como los círculos políticos e intelectuales de diversos rincones del continente se dieron a la tarea de reevaluar y debatir las formas de vida impuestas por los conquistadores –principalmente expresadas mediante la religión y el feudalismo– con el ánimo

de establecer un nuevo orden que conllevara a “un reparto de lo sensible al actualizarse y transformarse para consolidar las herencias cognitivas del colonialismo” (Calderón, 2019, p. 86).

La gestación de este proceso estuvo liderada por las élites criollas y tomó sus bases del discurso positivista propio de la época. Su fin último fue la creación de una ideología que reestructurase las sociedades latinoamericanas de modo tal que se aboliera el “carácter retrógrado y fragmentado de la realidad” (2007, p. 296), como apunta el crítico literario Javier Sanjinés. Parte esencial de este carácter era la exclusión de los *sin parte*, término que, siguiendo a Jacques Rancière (1996) cataloga a aquellos sectores invisibles del orden dominante. Así lo explica Sanjinés cuando cita al esteta y filósofo francés:

Los grupos sociales que monopolizaron el poder (político, económico e ideológico) desde el inicio de la invasión europea (...) han sostenido proyectos históricos en los que no hay espacio para el florecimiento de las culturas locales. La posición dominante de estos grupos, y la presencia de sus ejércitos modernizadores provenientes del orden estratificado de la sociedad colonial, se ha expresado en una ideología que sólo concibe el futuro (desarrollo, progreso, avance, la propia Revolución) en la dirección que le da la civilización occidental. La diversidad cultural, y más concretamente la presencia de múltiples culturas locales, ha sido entendida como un obstáculo que impide avanzar por el único camino seguro y hacia el único objetivo válido (p. 298).

El “orden estratificado de la sociedad colonial” que señala Sanjinés se ve reflejado en el arte mediante los *cuadros de castas* que tenían como propósito establecer y divulgar las jerarquías sociales. Sin embargo, más allá de esta identificación genealógica, no resultaba importante visibilizar la cultura propia de aquellos *sin parte*. En realidad, su historia, cosmovisión y

costumbres no tuvieron lugar en la historia oficial ni en las representaciones artísticas de la Colonia.

Junto con la Regeneración se logró dar paso a un nuevo proceso de clasificación social que ya no era únicamente sobre los cruces genealógicos, sino que su apertura iba hacia un perfilamiento de los habitantes de las naciones de acuerdo con su clase social, sus conductas y las particularidades de su carácter. En el contexto colombiano este proyecto fue impulsado entre 1850 y 1859 por la Comisión Corográfica, a cargo de Agustín Codazzi y Manuel Ponce de León, y su misión fue consolidar un imaginario de nación mediante su representación tanto geográfica como social.

Los acuarelistas que ilustraron los hallazgos de esta comisión fueron Carmelo Fernández, Enrique Price y Manuel María Paz. Realizaron un total de 151 láminas en las que se denota un interés por representar hechos naturales y culturales de la nación, lo que, según el historiador del arte Ricardo Rivadeneira, constituía el sentido profundo y trascendente del viaje intelectual de los acuarelistas y proviene de la tradición romántica europea (s. f., párr. 4).

De manera paralela a la clasificación emprendida por la Comisión Corográfica, se gestó el costumbrismo en la pintura y la literatura colombiana: movimiento que siguió el mismo afán identitario mediante los “cuadros de costumbres” o cuadros descriptivos que recreaban los estereotipos más representativos de los diferentes estratos sociales, con especial interés en las clases populares y la descripción geográfica. Los cronistas bogotanos mostraron particular interés en retratar a los *locos* de su ciudad destacando, por primera vez, aquello que era considerado “locura” como algo connatural con lo social.

En tal sentido se destacaron José María Cordovez Moure, Manuel Ezpeleta y José María Caballero, quienes escribieron crónicas sobre locos famosos del contexto bogotano de mediados del siglo XIX. Entre ellos *Perico*, *El Bobito Susumaga*, *Chánchiros*, *El Loco Arias*, *La Loca Valentina*, *Perjuicios*, *La Loca Benita*, *Pomponio*, *El Bobo del Tranvía* y *Gonzalón*, que luego José María Espinosa Prieto⁶ recrearía visualmente mediante la serie de caricaturas *Locos de Bogotá*, con el ánimo de dejar el registro de las personalidades más populares.

Su preocupación por las clases populares dio lugar a que hiciera visible, desde su trabajo artístico, una serie de figuras de la sociedad bogotana destacadas por su excentricidad y relacionados con la locura. Por esta razón, resulta relevante la mirada a su trabajo visual como referente para descubrir el valor que el artista le dio a la categoría social de locura en su contexto, y encontrar en su obra el reflejo o mimesis de la percepción que guardaba la sociedad bogotana sobre los ciudadanos quienes, por su comportamiento, se catalogaban como sujetos por fuera de los límites de la razón.

A partir de ello es posible hacer una lectura de la obra de Espinosa en clave del espíritu que tuvo la clasificación emprendida por la Comisión Corográfica, a pesar de que el artista no hubiese hecho parte de los acuarelistas que le fueron contemporáneos y participaron del proyecto. A continuación, y de manera breve, se estudia la serie *Locos de Bogotá* con el objeto de comprender los cambios que presentó la visión social del *loco* en Colombia durante el siglo XIX en contraste con la categoría social de locura abordada previamente y propia del contexto europeo, evidenciando así que la noción de locura ha sido un concepto en constante transformación y que ha dejado constancia de tales cambios mediante su representación en las manifestaciones artísticas.

⁶ Miniaturista de la alta sociedad, retratista de guerra y de los mártires de la Independencia.

José María Espinosa fue un artista que, tras haber participado de diferentes batallas, se especializó en la representación de los próceres de la independencia, la elaboración de miniaturas y la exaltación de personajes de distinta índole dentro del entorno social. Uno de sus fuertes fue el género pictórico del retrato, especialmente a la acuarela. Entre sus obras se encuentra la serie titulada *Locos de Bogotá*, que consta de 30 dibujos elaborados en técnicas como la aguada, tinta china o acuarela sobre papel que se conservan en el Museo Nacional de Colombia y fuera realizada entre 1840 y 1880. Dentro del trabajo de Espinosa se destaca la representación del *Loco Perjuicios*, *La Loca Benita*, *Gonzalón por Detrás*, *El Loco Caca-negra*, *El Loco Rompe Galas bogotano*, *Solo en el Mundo (Palatín Loco)*, *El Bobo Pasitos lo Atacaban los Perros y lo Seguían los Pajaritos*. La historiadora Diana Rodríguez acierta al mencionar que Espinosa fue uno de los artistas pioneros en encauzar “su habilidad con el dibujo para plasmar a los locos de Bogotá y de esa forma otorgarle a la imagen que se daba de ellos, a través de las crónicas de la época, una traducción visual de mayor impacto” (2013, p. 59). Así, las crónicas de los escritores citados, a la par que los dibujos de Espinosa, retrataban la realidad de la locura en el contexto bogotano de mediados del siglo XIX y exponían el concepto que la sociedad del momento tenía sobre estos personajes que cohabitaban la ciudad, consolidando así parte de lo que Beatriz González (1999) denominó “memoria visual prefotográfica” en Colombia.

Las representaciones de Espinosa contemplan una categoría de “locura” que no encarna lo que hoy conocemos como trastornos psiquiátricos, sino que se relaciona con personajes pintorescos y con actitudes cómicas que no necesariamente responden a una condición clínica. Menciona Beatriz González que, en las caricaturas de Espinosa, se puede entender por locos tanto a los insanos, los intelectuales, los ricos y los pobres (1999, p. 28). La serie *Locos de Bogotá* se centra en lo que podríamos denominar una categoría de locura tendente a la irreverencia,

mostrando así a un grupo de personajes que, si bien presentan unas características distintivas de locura, no los hace candidatos a ningún tipo de intervención psiquiátrica, sino que son personas aceptadas como parte del panorama social bogotano, por ejemplo, *El Loco Rompe Galas bogotano* y *Palatín Loco* (Ver imagen 3 y 4).



Imagen 3. *El Loco Rompe Galas bogotano* (Ca. 1852), José María Espinosa, 20 X 13 cm, acuarela, tinta y lápiz sobre papel, Biblioteca Nacional de Colombia (Bogotá).



Imagen 4. *Solo en el Mundo, Palatín Loco* (Ca. 1845), José María Espinosa, 22 X 14 cm, tinta y lápiz sobre papel, Biblioteca Nacional de Colombia (Bogotá).

En este sentido, cabe recordar que Foucault consideraba que “en toda época ha habido, del mismo modo, una doble aprehensión de la locura: una moral, sobre el fondo de lo razonable; la otra, objetiva y médica, sobre el fondo de la racionalidad” (2015, p. 187). Siguiendo al filósofo e historiador, la categoría moral de la locura se relaciona con lo que analizamos en la obra de Espinosa como irreverencia, mientras la categoría médica no se hace presente en sus ilustraciones. En su serie se refleja la categoría moral mediante la presencia de personajes como Carlos Borda (*Tío Jis*) o Rafael Lasso, quienes, de acuerdo con Rodríguez no eran considerados socialmente como lunáticos propiamente dichos, sino que su categorización era más cercana a la de irreverencia (2013, p. 60).

Es interesante notar que todas las representaciones en *Locos de Bogotá* muestran a personajes que deambulan en la urbe. Espinosa elige mostrarlos en su cotidianidad: caminando por un espacio que si bien es incierto (no hay detalles de fondo), permite reconocer la escena como un retrato verídico, o que capta la impresión que cualquier bogotano del momento guardaría sobre personajes “disonantes” que recorrían la ciudad. El artista no muestra a los locos en un acto diferente al caminar, ni se interesa en exponer aspectos externos a ellos, como podrían haber sido personas a su alrededor y/o sus actitudes; el lugar preciso por donde transitaba o incluso inserciones de texto. Más bien prescinde de estos elementos para centrar la atención principalmente en el *ethos* y la apariencia de cada *loco* retratado (Ver imagen 5, 6 y 7).



Imagen 5. *El loco Perjuicios* (Ca. 1850), José María Espinosa, 21.4 x 16 cm, acuarela sobre papel blanco, Museo Nacional de Colombia (Bogotá).



Imagen 6. *El bobo Pasitos lo atacaban los perros y lo seguían los pajaritos* (Ca. 1852), José María Espinosa, 18 x 14 cm, acuarela y tinta sobre papel, Biblioteca Nacional de Colombia (Bogotá).



Imagen 7. *La loca Benita* (Ca. 1850), José María Espinosa, 20 x 12.5 cm, acuarela y tinta sobre papel blanco, Colección Salomón Lerner.

Es notable que solo *Gonzalón* y *El Bobito Susumaga* (Ver imagen 8 y 9) se muestran de frente, como si por un momento detuviesen su andar para observar al espectador; el resto de personajes están abstraídos, sin percibir la presencia del artista que los retrata. De esta manera, Espinosa logra capturar la esencia de la cotidianidad de los *Locos de Bogotá*, actuando como un espectador flotante que no interfiere, para dar cuenta así del carácter real de los retratados, sin pedir que posen de ninguna manera o que realicen nada ajeno a su diario proceder (Ver imagen 3, 4, 5, 6 y 7):

Espinosa crea una representación basada en lo que los sentidos permitían conocer de los locos. Entonces se hablaría de una imagen sumamente empírica que se construía principalmente a partir de lo visual, es decir, la fisionomía, la forma de vestir y en general

el extraño comportamiento de estos individuos. Pero lo más importante es que eran “nuestros locos” porque eran queridos y conocidos por todos los bogotanos y porque eran apropiados por la sociedad como parte del paisaje natural y elementos esenciales de la ciudad (Díaz, 2011, p. 7).



Imagen 8. *El Célebre Gonzalón*, (s. f.), José María Espinosa, 22,8 X 12,9 cm, acuarela y tinta china sobre papel blanco, Museo Nacional de Colombia (Bogotá).



Imagen 9. *El Bobito Susumaga*, (Ca. 1852), José María Espinosa, 22 X 14 cm, aguada y tinta sobre papel, Biblioteca Nacional de Colombia (Bogotá)

En este sentido, y en contraste con el contexto holandés previamente estudiado (donde la locura era marginada y considerada como un síntoma del pecado), la locura no encarna un tabú para la sociedad bogotana de la época. Los “locos” hacen suya la ciudad, deambulan por ella sin ser encerrados, hacen parte del espacio público, gozan de la aceptación de la población e incluso realizan algunos oficios sencillos (Florián, 2019, p. 51). Se entiende entonces que, en esta categoría, la locura ha pasado a ser vista como un rasgo intrínseco de la sociedad y el afán —en otrora— de ocultarla, reformarla (en tanto se le vinculaba con el pecado) y erradicarla se había transformado en un sutil gesto de aceptación al integrar al “loco irreverente” a la cotidianidad de la sociedad, incluso otorgándole una función útil:

Estos personajes ocupaban un lugar importante dentro de la vida cotidiana de las ciudades. Tenían funciones sociales: algunos hacían mandados, o llevaban razones, lo cierto es que la comunidad tenía un papel para ellos y los quería como parte integral de su herencia simbólica, ellos representaban un elemento importante, dentro del desarrollo de las sociedades, con su capacidad de tomar cierta distancia de la realidad permitían una visión fresca de lo que para los demás resulta invisible por estar demasiado inmersos en aquello que llamamos realidad; pero que no siempre podemos delimitar con precisión (Martínez, 2001, párr. 1).

Junto con los oficios o funciones sociales otorgados a los locos de Bogotá, el factor burlesco constituyó otra característica presente en aquellos que eran de pocos recursos. Así, ello permitió una “interrelación que desde su propio lugar nutrió la cotidianidad y que les dio la posibilidad de reducir la brecha existente en la separación entre locura/normalidad, que se sumaba, en la mayoría de los casos, a la ambivalencia de riqueza/pobreza” (Rodríguez, 2013, p. 61).

Se hace también recurrente encontrar la denominación de “bobo” tanto en la obra de los cronistas como en la de Espinosa. De acuerdo con Rodríguez, no había mayor diferencia entre estas dos acepciones (2013, p. 48); lo cual recuerda la inexactitud de la época clásica planteada por Foucault con relación a los términos “tonto”, “loco” y “necio”. Un ejemplo, es el modo en el cual Cordovez Moure (2000) se refiere al *bobo* Ezpeleta:

Había un bobo, conocido con el nombre de Ezpeleta, probablemente porque en tiempo del gobierno de este Virrey lo bautizarían en la casa, como expósito; este infeliz era mudo y deforme. Pedía limosna inflando los carrillos para que le abofetearan las mejillas, hasta que, al salir el aire comprimido, imitara el estallido de un tiro de pistola, operación que le valía un cuartillo cada vez que encontraba algún desalmado a quien divertir con este acto de inhumanidad extrema (p. 918).

De igual manera, Rafael Pombo se refirió a la figura de Gonzalón en su poema de 1877 *El Bobo Gonzalón* compuesto de cuatro estrofas. Con la primera caracterizó al personaje y con la última, exaltó su “cordura”:

Gloria por siempre, en éste y demás globos

(pues pienso no los hizo Dios por lujo)

A la ciudad que a Gonzalón produjo,

El bobo menos bobo entre los bobos (estrofa 1).

... “Para poder salir del purgatorio

pido una misa!” —Y despertando apenas

Respondió el bobo: Y.... diga.... trajo el peso?” (estrofa 4)

Tanto en las crónicas como en las ilustraciones de Espinosa se hace notoria la relación que guardaba la locura y la pobreza entre los locos de Bogotá. Si bien es claro que la pobreza no es sinónimo de locura, para la época la mayoría de locos que transitaban los espacios eran pobres, por lo cual recurrían a sus particularidades para llamar la atención mediante actos cómicos e incluso degradantes con el fin de obtener dinero:

En todas las poblaciones del mundo existen individuos que por sus excentricidades y ocurrencias más o menos felices, sirven de diversión, lo cual da lugar a que gocen de gran popularidad entre sus contemporáneos. Desgraciadamente se han perdido para la posteridad los hechos y dichos que fueron diversión inocente de los que los conocieron, porque falló un cronista que los hiciera vivir para la historia (Cordovez, 1918, p. 356).

Como resultado de los aspectos mencionados, la obra de Espinosa logra dar cuenta fidedigna del concepto social sobre la locura que se dio en Bogotá a mediados de siglo XIX, ya que no solo expone a los locos como parte del paisaje urbano y en su condición de pobreza, sino que –gracias a la naturaleza de la caricatura– se sincroniza con la jocosidad con la que representaba a estos personajes. De este modo, Espinosa logra potenciar la diversión como rasgo en la percepción social de la locura en su contexto.

Vale la pena mencionar que con relación a la locura clínica –vista como una categoría diferente a la de la “irreverencia”–, en el contexto bogotano de mediados del siglo XIX, los casos graves eran llevados al Hospital San Juan de Dios en medio de un espectáculo denigrante:

Cuenta Humberto Roselli que, en ese momento, por las calles, periódicamente se hacía la recolección de los lunáticos en un carruaje enrejado que se conocía con el nombre de Jaula de San Juan de Dios y en medio de su paso por las calles de la ciudad se aglomeraban

muchos curiosos, entre ellos, niños pequeños, quienes puyaban al pobre encerrado mientras que los adultos observaban con atención su inmovilidad en medio de la jaula. Todos ellos sabían que al pobre lunático no le esperaba nada mejor en el Hospital San Juan de Dios en donde seguramente sería sometido a crueles tratos (Rodríguez, 2013, p. 55).

La Orden Hospitalaria de Hermanos de San Juan de Dios era una entidad independiente del Estado proveniente de España y, durante el fin de la Colonia, fue la primera organización en el país que dispuso un tratamiento para la locura. Si bien este hecho fue declarado por los cronistas, Espinosa no recurrió al tema mediante su serie, por lo cual puede decirse que su obra sobre los locos de Bogotá no respondía al interés de retratar la locura como enfermedad, sino dar cuenta de aquellos personajes que por sus alteraciones de conducta eran vistos como *locos* y conformaban una categoría relevante para la clasificación social propia de la Regeneración. Gracias a esto, Espinosa logró dar un lugar histórico a estos *sin parte* mediante su ejercicio acuarelístico.

Finalmente, es bueno mencionar, siguiendo a Rodríguez, que uno de los propósitos de Espinosa fue presentar a los locos como “símbolos”: más allá de su dimensión física y de sus rasgos comportamentales, simbolizaban los conceptos de otredad, anormalidad y espectáculo (2013, p. 69). Lo anterior refleja que la sociedad bogotana de mediados y finales de siglo XIX estaba interesada en aceptar la existencia de realidades alternas que no coincidían con algunos parámetros sociales establecidos y que no se marginaban con la crudeza de épocas anteriores, ni se proscribían de la historia, como se haría durante la Colonia. En el mismo sentido, la historiadora del arte Irina Florián apunta que parte del interés en estos personajes se debió a que simbolizaban “las desgracias individuales y colectivas de los pobladores” (2019, p. 51) y, además, representaban la búsqueda de identidad propia de la época, “el qué se es en la consolidación de un nuevo orden, de una estructura social diferente a la colonial” (*ídem*).

En medio de esta búsqueda de identidad, se reconoce al loco como parte de la sociedad colombiana y a partir de ello provocó lazos de empatía que los humanizaban ante la mirada externa. Esta humanización, tanto en el país como en otros contextos, poco a poco se vería reflejada en las transformaciones que en adelante dieron lugar a los tratamientos psiquiátricos que se conocen hasta nuestros días (por ejemplo, la disminución de los métodos de contención y de la lobotomía, así como la inserción de los psicofármacos y la psicoterapia).

4.3 Los Locos del Cali Viejo

La humanización anteriormente mencionada con relación al concepto de enfermedad mental en Colombia, fue un proceso paulatino y tan arduo como todo cambio de paradigma que se gesta en la sociedad. Aún el campo clínico de la psiquiatría en Colombia se encontraba en una etapa germinal, por lo que sus métodos no revelaban mayor rigor científico, sino que se basaban en el afán de recluir la diferencia, entendiéndola como consecuencia ya no del pecado sino de la inmoralidad.

Para el periodo Republicano figuras médicas como José Félix Merizalde, señalaban que los llamados “desarreglos mentales” se originaban en los excesos, los sentimientos, los vicios, las pasiones y la alimentación. Por ello era importante defender un orden moral estricto que incluyera la condena de los vicios y la promoción de la frugalidad y la higiene. Al equiparar la locura con la inmoralidad, se generaban las condiciones para la condena social de lo que posteriormente habría de denominarse nosológicamente como psicosis, traducida en censura y desprecio social hacia quienes eran señalados como enfermos (Cobo, 2019, p. 88).

Lo anterior permite comprender un primer tránsito en el concepto de la locura, que pasa de emparentarse con el pecado, hacia la ausencia de moralidad. A pesar del importante avance que supone desligar la locura de la religión, se sigue percibiendo una postura basada en atributos éticos y espirituales, lo cual carece de fundamento clínico. No obstante, en las relaciones sociales es posible afirmar que los ciudadanos adoptan la alteridad como parte del panorama social (como se demostró con la serie *Locos de Bogotá*).

En el contexto del Valle del Cauca esta aceptación de la alteridad inicia con el advenimiento del siglo XX y avanza a la par del desarrollo urbanístico de su capital, Santiago de Cali. El campo clínico de la psiquiatría se establecería en la ciudad con la fundación del primer “Asilo para locos”, en el año 1910. Más adelante, en 1937 el carácter de esta institución transitaría desde el “asilo de beneficencia” hacia la “institución clínica”, y no sería hasta 1944 con la construcción del emblemático Asilo de San Isidro cuando se hablaría del “hospital manicomio para asistencia y tratamiento de los dementes vallecaucanos”.⁷

Si bien, la fundación de centros psiquiátricos constituye un primer avance para la ciudad en materia clínica, el concepto social sobre la figura del “loco” continúa mostrando sesgos moralistas, así como la necesidad de ocultar al enfermo mental de la sociedad. Lo anterior se explicita en el discurso de apertura del asilo, en el marco de la celebración del Centenario de la Independencia de Cali:

Aquí se enjugarán muchas lágrimas; (...) aquí se devolverá la tranquilidad a muchas familias; (...) dentro de las paredes de este edificio quedarán ocultos muchos espectáculos

⁷ Ordenanza No. 64 del 17 de junio de 1941. Asamblea del Departamento del Valle del Cauca.

repugnantes que a diario presenciamos, y tal vez, y Dios lo quiera, (...) aquí recuperarán la razón muchos enajenados y se enmendarán muchos delincuentes (p. 145).

Este concepto halla eco en la voz del psiquiatra Carlos Alfredo León, quien describió el Asilo de San Isidro como “un depósito de deshechos humanos provenientes del rechazo social; una mezcla indescriptible de pacientes psicóticos y epilépticos deteriorados, deficientes mentales, lisiados e inválidos de toda clase, mendigos alcohólicos y pacientes seniles” (León, s. f., como se citó en Cobo, 2019, p. 90). Las palabras de León denotan una clasificación aún vaga de la locura que incorpora elementos actualmente ajenos al campo estrictamente psiquiátrico, como la discapacidad física y la mendicidad.

De igual manera, en algunos municipios⁸ del Valle del Cauca, en los que por causas genéticas abundan los “bobos”, se emparentaba el carácter de los mismos con la locura. Lo anterior expone una vez más la falta de precisión que –desde el contexto europeo del siglo XVII hasta mediados del siglo XX– se sostuvo con relación al campo de la demencia y sus conceptos fronterizos, tales como la discapacidad mental e incluso la toxicomanía.

De acuerdo con la psicóloga e historiadora Carmen Eugenia Cobo (2019), durante la primera mitad del siglo XX, en Cali se podían identificar tres modos de “habitar la locura”: el loco deambulante, el enfermo mental hospitalizado y el embrujado o poseído. En esta tríada se observa que solo el último de sus ítems (embrujado o poseído) proviene de la concepción europea de la locura, estudiada anteriormente con relación a Holanda y la época colonial; mientras que el reconocimiento de la primera (deambulante) es heredado del Republicanismo, y la segunda

⁸ Especialmente en los municipios de Tuluá, Ricaurte y Bolívar. Este último, “ha sido conocido durante mucho tiempo como el hogar de los bobos, los tontos (...) Los científicos se han dado cuenta de que el pueblo es el hogar del que podría ser el grupo más grande de personas con *X frágil* del mundo” (Furfaro, 2018).

(hospitalizado) entra en la escena social durante los inicios del siglo XX. Así lo reflejarían también las expresiones artísticas con relación a cada uno de los tres modos mencionados.

Siguiendo a la autora, las transformaciones de la categoría social de locura en Cali provienen, en gran medida, “del carácter higienista propio de la modernidad, del desarrollo internacional de la industria farmacéutica, del auge en las ciencias *psi* de los manuales diagnósticos, así como de los movimientos antipsiquiátricos” (p. 85). Otro factor que se suma a lo anterior, es la incursión de personajes que se resistieron a la subalternización;⁹ habitantes que tienen o tuvieron el mismo rol social de los locos de Bogotá, pero que, a diferencia de estos, establecieron un discurso propio y una historia de vida de manera tan particular que les valió el ingreso a la vida pública hasta quedar grabados en la memoria colectiva y transgeneracional de la ciudad, de manera que su memoria pervive como uno de los aspectos cruciales de la condición de ser caleño o la “caleñidad”: locos que permearon la historia de la *Sultana del Valle* al punto de ser referentes de identidad para la ciudad y su cultura.

Fueron múltiples los habitantes caleños que durante el siglo XX transitaron las calles de la urbe y eran vistos, por sus coetáneos, como locos. Este fenómeno afloró durante el periodo conocido como el “Cali Viejo”, comprendido entre los años 1920 y 1980 enmarcado por grandes cambios para la ciudad: el inicio de su expansión urbana, su industrialización y la crucial preparación de los Juegos Panamericanos de 1971.¹⁰

Entre los personajes del Cali Viejo mejor recordados por sus conductas y etiquetados como producto de la “locura”, se encuentran en orden de popularidad: *Jovita Feijóo*, *El Loco Guerra*,

⁹ Con este concepto se “haría referencia a los sujetos apartados que están desplazados incluso físicamente hacia los márgenes, y categorizados desde la concepción” (Galaz, 2012, p. 94).

¹⁰ Este evento es reconocido como uno de los más importantes de la historia caleña del siglo XX, dado que permitió un importante desarrollo arquitectónico y urbanístico.

Riverita, Yotecuro, El General Batata, Pellejera, Pacho Zorrilla y Barrigaemula. Es de resaltar que estos personajes caben en la categoría que anteriormente denominamos “locura como irreverencia”. Se puede afirmar que la conducta de algunos se debió a trastornos psiquiátricos, sin embargo –con la reciente incorporación de la psiquiatría clínica en la ciudad, y destinada a casos graves–, ninguno de ellos fue diagnosticado ni recluido, sino que el señalamiento de su locura fue otorgado por la sociedad caleña como respuesta a lo pintoresco y extravagante de su diario proceder.

Dentro del grupo de personajes mencionados arriba, la figura de *Jovita Feijóo* ha sido un recurso importante para el ejercicio creador de algunos artistas vallecaucanos. Su presencia en producciones plásticas y escénicas desde mediados de siglo XX hasta inicios del XXI es notoria. Por esta razón, resulta llamativo estudiar la caracterización de la locura en las artes caleñas durante esta época a partir de la exaltación que se ha hecho de la mujer en mención, y a partir de ello analizar la noción social de locura que se sostuvo en la ciudad durante este periodo, la cual se visibiliza en el tratamiento que se le dio a Jovita tanto en su personaje como dentro de la representación en las artes locales.

4.3.1 Jovita y el Reinado de su Locura

Tal vez el personaje más recordado del Cali Viejo sea *Jovita Feijóo*, quien, para los fines de este estudio, se establece dentro de lo que hemos denominado “herederos de los locos de Bogotá”, dada su emancipación sobre la subalternización en la que sus antecesores se vieron socialmente configurados.

Como producto de la trascendencia que tuvo para la ciudad, la imagen de Jovita ha dado lugar a variadas y abundantes representaciones artísticas desde la década de 1960 hasta la

actualidad; tanto por parte de artistas que compartieron su tiempo de vida, como por los más jóvenes, que únicamente la han conocido a través del mito.

Jovita Feijóo (1910-1970), era natural de Palmira (Valle), y es reconocida por, al menos, cuatro generaciones de caleños (posteriores a su época) gracias a su delirio reinante, el cual se ha mantenido vivo en la memoria de la ciudad como símbolo de su cultura o “caleñidad”. Sus primeros años de vida transcurrieron con normalidad hasta una tarde de 1937 cuando la casualidad la llevó a participar en un concurso de canto organizado por *Radio Higueronia*. Su desempeño fue tan desastroso que la abuchearon con una grabación alusiva al ladrido de los perros que la emisora reservaba para tales ocasiones. A Jovita poco le importó la burla y continuó su canto; al finalizar, los locutores decidieron nombrarla, a modo de consolación, como la “Reina de la Simpatía”:

Su voz de señora encopetada comenzó a ser familiar desde aquella vez en que aceptó la invitación de participar en un concurso de canto del programa ‘La hora de los aficionados’, en ‘La higueronia’, emisora que emitía sus señales justo desde la Plaza de Caycedo. Debutó con ‘La palmirana’, canción que, si bien no le mereció elogios, le dejó abiertas las puertas de la emisora. En esa primera participación no le fue muy bien. El locutor soltó al aire un sonido que era como un aullido de perros que sonaba a rechifla, a burla. Era una broma macabra que guardaba el hombre para cantantes desafinados. El tipo padeció enseguida del carácter de Jovita, incendiario cuando la chuzaban en lo más grande que tenía: el ego, la vanidad. El locutor, para librarse de los ojos verdes de Jovita hechos fuego, la proclamó entonces la Reina de la Simpatía. Jovita se puso feliz y la noticia se escuchó por radio. Fue el comienzo de su leyenda y tal vez de su locura (Libreros, 2011, p.16).

Hasta entonces, Jovita había sido una ciudadana corriente que laboraba como empleada doméstica, pero desde aquel suceso trivial entregaría el resto de sus días a fungir como “Reina de

los caleños” (Ramírez, 2014, p. 46). El suyo fue un mandato sin trono ni corona; recorría las calles de la ciudad observando las carencias de la misma y escuchaba las necesidades del pueblo en la tradicional Plaza de Caycedo, provocando aglomeraciones de personas que se divertían con el espectáculo:

La mujer conversaba con la gente. “¿Qué necesidades tienen en sus casas? No se preocupen, de eso me encargo yo. Ya tengo cita con el gerente del banco, con el gobernador y con el obispo. Ellos me escuchan y me hacen caso. Ya verán, ya verán...”. Terminaba de decirlo y daba media vuelta. La espalda erguida y los pasos precisos. Jovita caminaba obsequiando besos a los curiosos hasta adueñarse de un nuevo costado del parque. Llovían más promesas: “Yo los entiendo, y por eso es que me gusta ayudarlos, desde niña he conocido la pobreza, la diferencia con ustedes es que he conocido también la riqueza de que me llamen reina” (Libreros, 2011, p. 16).

En poco tiempo su nombre estuvo en boca de todos y las damas de la alta sociedad alimentaron su idilio al regalarle vestidos de gala, joyas y cualquier tipo de accesorio que contribuyera a su reinado. Así mismo, algunos salones de belleza la atendían de manera gratuita con el ánimo de mantener siempre acicalada a la imaginaria soberana y era transportada sin costo por los conductores de buses y taxis de la ciudad, quienes ya conocían su fantasía y le correspondían (Ramírez, 2014, p. 21).

Más adelante fue coronada como “Reina de la alegría” por parte de los estudiantes del programa de Ingeniería Mecánica de la Universidad del Valle, comunidad a la que respondió mostrando interés en sus peticiones y marchando junto a ellos en cada protesta estudiantil: “En medio de los cambios que el mundo sufría en las décadas de los 60’s y 70’s [sic.], Jovita protestaba con los estudiantes, los defendía en todo ámbito social” (Ramírez, p. 21) (Ver imagen 10).



Imagen 10. *Jovita Feijóo entre dos estudiantes de la Universidad del Valle, Ca. 1969, Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca.*

Fue memorable también el periodo en que fue contratada por la importante tienda de textiles *Almacenes Sí*. Su labor consistía en sentarse en un sillón alto, a modo de trono, y exhibiendo las diferentes telas que ofrecía el negocio (Ver imagen 11). Durante estas jornadas, muchos ciudadanos se acercaban a su lugar de trabajo con la intención de presentar peticiones para la ciudad, las cuales Jovita escuchaba con atención (Ramírez, 2014, p. 59-60).



Imagen 11. *Sin título* (s. f.), Hernando Tejada, Iluminación Luís Mesa. Plumilla. Dimensiones desconocidas.

Por otra parte, fue retratada por muchos fotógrafos de toda condición, quienes la valoraron como ícono de la sociedad caleña, otorgándole un lugar importante en la cultura de la ciudad, lo que se observa en el Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca. Entre ellos se destaca el fotógrafo Fernell Franco (1942-2006), quien le realizaba constantes estudios¹¹ y le regalaba ejemplares impresos para que ella los vendiera autografiados en su trono de *Almacenes Sí* y otros espacios, y así pudiese costear sus gastos básicos. Javier Tafur, en su novela *Jovita o La Biografía de las Ilusiones*, describe este hecho de la siguiente manera:

Circunstancias especiales favorecían su vanidad. Se sentía plena: las fotografías que le tomó Fernell gustaron mucho y le dieron repetidas ocasiones de verse publicada (...). En los puestos callejeros los vendedores ofrecían el afiche de Jovita con orgullo; en los clubes sociales, en los griles la ponían; en las casetas estaba; y ella misma, en un asiento de madera muy alto que utilizaban para vigilar, se destacaba en el “Almacén Sí”, en donde personalmente los ofrecía y autografiaba. A Iris, a Alba, y a Luz les gustaba forrarle el alto asiento con retales de las telas más vistosas, o con hermosos estampados, los cuales caían al piso cubriéndolo totalmente, y entrecruzándose con los flecos de un cojín persa que le ponían para que estuviera más cómoda, con lo que Jovita parecía, al natural, como el cuadro de un pintor impresionista, seducido por todos los colores que tenía el surtido de los almacenes (2010, p. 130).

En las fotografías realizadas por Franco (Ver imágenes 12 y 13) se destaca la indumentaria típica de Jovita, la cual resultaba ser uno de sus rasgos más llamativos y por los cuales se ganó rápidamente el reconocimiento de la población. Esta consistía en vestidos de colores vistosos,

¹¹ Una de las fotos más emblemáticas se expone en el tradicional *Café de los Turcos*.

guantes, peinados y tocados pasados de moda, debido a que eran donaciones de las familias tradicionales de Cali, quienes le regalaban atuendos en desuso que ella, sin embargo, lucía con gran orgullo. Este estilo podría relacionarse con la estética *kitsch*, toda vez que no correspondía a la moda de su época. Tal elección resulta decisiva para el registro visual del personaje en la sociedad de su tiempo, así como para su consolidación como ícono en la memoria colectiva de la ciudad.



Imagen 12. *Jovita* (Ca. 1969), Fernell Franco, Fotografía sobre papel plástico, 189 x 100 cm., Colección privada, Cali.



Imagen 13. *Sin título* (Ca. 1969) Fotografía de Fernell Franco. Colección privada, Cali.

Señala la periodista Lucy Libreros que:

Eran pocas las familias de la ciudad que escapaban de esculcar los clósets de sus casas para rescatar vestidos y joyas baratas que Jovita lucía gustosa después en el Club Colombia, a donde se hacía invitar para conversar de tú a tú con los poderosos (2011, párr. 34).

De igual manera, su biógrafo Tafur la caracterizaba como una mujer que era:

Altiava, orgullosa, recuerdo que siempre estaba bien vestida, con una elegancia inconfundible. La última vez que la vi, llevaba un vestido morado, largos guantes blancos, medias, zapatos morados, zarcillos, cinturón morado, cartera morada y una balaca morada que contrastaba con un pañuelo rosa, anudado al cuello. Los labios pintados, las cejas depiladas, las ojeras sombreadas, las uñas lacadas y las mejillas empolvadas de aquel rojo que nunca había de faltarle (Tafur, 2010, p. 12).

Las fotografías de Fernell Franco dedicadas a Jovita comparten elementos en común. Es el caso del uso del primer plano y el plano de busto en que sitúa a la modelo, quien siempre observa directamente a la cámara tomando diferentes actitudes; la mayoría de las veces de severidad y melancolía. En las dos imágenes que se muestran aquí aparece absorta en sus cavilaciones, o tal vez, en el universo de su imaginación. El fotógrafo no se interesa en captar a una Jovita excéntrica para enfatizar en su locura. Por el contrario, decide retratarla tal y como es –a pesar de sus delirios, los testimonios sobre su personalidad, los datos de la biografía recogida por Tafur, los manuscritos de Feijóo que se conservan y la entrevista que ofreció a Pardo Llada– dando cuenta de una mujer que mantenía una notable compostura y rigor, *propios de una soberana*. Su carácter no era convenientemente festivo ni sus modos eran desbordados. Como se ha señalado, Jovita solo perdía la medida cuando mencionaban el hijo que aseguraba no tener, lo cual consideraba una afrenta contra la dignidad de una dama virgen, condición personal que defendía.

Uno de los intereses de Franco era reflejar la imagen popular que los caleños guardaban de Jovita. Además, rescata un elemento muy estimado por Feijóo: las flores que, como indica Tafur, le proporcionaban una gran alegría al recibirlas y portarlas en sus interminables recorridos por la ciudad (2020, p. 107). Franco captó la esencia de Jovita en tanto muestra al personaje, en medio de su delirio, para *actuar* como reina de la ciudad. Ello fundamenta la peculiar imagen que proyectaba. En el fotógrafo hay un tratamiento respetuoso tanto del personaje como de su imagen pues, no exagera su apariencia ni su conducta, sino que la retrata con fidelidad.

Otro importante artista que representó la figura de Feijóo durante su época de vida fue el maestro Enrique Grau (1920-2004). Su obra es referida por Tafur en la biografía a Jovita de la siguiente manera:

(...) El Maestro Grau fijó la inmortalidad de Jovita al conjugar su genio artístico con la figura queridísima de la divina orate, en quien, luminosos, se fundieron los colores de su paleta tropical. En la sede principal del Banco de Colombia de Cali, en la calle 11, diagonal a la Catedral de San Pedro, se exhibía el inmenso lienzo bellamente enmarcado. La gente buscaba entrar a contemplar tan hermosa pintura, en la que podía apreciarse sus ojos vivos, su misteriosa fuerza; es decir, su alma, en una composición llena de ternura y romanticismo. Parecía la Loca de Chaillot, indefinible, entre la realidad y los sueños, poblada de flores, mariposas, aves y fantasmas (Tafur, 2010, pp. 130-131).

Su rol quimérico de mandataria no se limitó a escuchar sin proceder, por el contrario, a medida que obtuvo reconocimiento público logró acercarse a las grandes personalidades de la región e incluso del país como el periodista José Pardo Llada, el padre Alfonso Hurtado Galvis y los presidentes Eduardo Santos, Gustavo Rojas Pinilla (ver imagen 14) y Carlos Lleras Restrepo, a quienes solicitaba mejoras para la ciudad, logrando la concreción de algunas de ellas (Ramírez, 2014, p. 20). Así lo refiere también la actriz Gloria González:

Si veía un hueco en una calle o veía que el alumbrado público tenía problemas, se iba para la alcaldía a hablar con el alcalde, que le abría las puertas de su despacho y lograba que resolvieran los problemas. Ese trabajo que ella hacía fue, en gran medida, lo que más cariño y popularidad le granjeó sobre todo en barrios como San Nicolás, La Merced, San Antonio, El Peñón, Granada, el Obrero, que ella se recorría todos los días, absolutamente todos los días (González, 2017, párr. 16).



Imagen 14. Jovita Feijóo, personaje típico de la ciudad, saludando al presidente, el General Gustavo Rojas Pinilla, durante una visita a Santiago de Cali, 1953, Fotografía de William Mondragón Luque, Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca.

Por otro lado, en la Plaza de Toros contaba con un palco reservado para ella. Así sucedía en el Estadio Olímpico Pascual Guerrero, donde además le solicitaban hacer los saques de honor en los clásicos de fútbol. Entraba al club social de la élite (*Club Colombia*) sin necesidad de ser socia y hacía presencia en el Concejo para llamar la atención de los políticos que señalaba como “perezosos”. Más importante aún fue su incorporación al desfile de la Feria de Cali (Ver imagen 15) el cual encabezaba cada año, siendo transportada sobre un carro de bomberos, mientras hacía reverencias a la ciudadanía y esta a su vez le rendía tributo (Ramírez, 2014, p. 53).



Imagen 15. Jovita abriendo la Feria de Cali, 1962, fotografía de Reinaldo Piedrahita.

Su ya entonces amigo, el periodista Pardo Llada, inició una colecta con la comunidad para regalarle una casa. Sin embargo, a pesar de que se alcanzó la cifra necesaria para la compra no fue posible cumplirle el sueño, pues falleció el 15 de julio de 1970. Su sepelio es recordado como el más multitudinario de la historia de Cali (Ver imagen 16), lo cual refleja el influjo que su delirio y su labor social tuvieron en la comunidad.



Imagen 16. *Funeral de Jovita Feijóo en la Catedral*, 1970, Fotografía de Anival Araque. Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca

El señalamiento sobre su locura nunca fue respaldado por un diagnóstico más riguroso que el veredicto del pueblo. Los ciudadanos reconocían a su *reina* como un personaje cívico e inofensivo. Sabían también que su locura no radicaba solo en el delirio por la corona y le decían *loca* “porque a veces la veían hablando sola y con los ojos brotados o porque se bañaba en el río Cali sin susto” (Tafur, 1994).

Algunos consideraban sus actitudes liberales como parte de su locura, ya que fue una mujer independiente que nunca se casó ni tuvo hijos, lo cual desafiaba el establecimiento social de su

época. En este sentido, estaba posicionada en medio de lo tradicional y lo moderno, pues su apariencia y la imagen que proyectaba era de una mujer “elegante” y era femenina por naturaleza; su actitud se alejaba de las normas sociales impuestas para la mujer, rebelándose así en contra del estándar. Sobre este asunto, Tafur resalta “su fidelidad a sí misma; autenticidad, libertad de soñar y de pensar para abrirse caminos sin dejarse reducir por las leyes sociales al tablero de los oficios” (Tafur, 2014, como se citó en Ramírez, 2014, p. 86). Para el autor, Jovita fue “una mujer ejemplo de independencia” (p. 86). El escritor también afirma que Feijóo “anticipa desde esa época el papel de la mujer, como mujer supremamente femenina, pero al mismo tiempo muy independiente y nada tradicional (...) anticipa los valores de la libertad de la mujer, más allá de lo femenino” (p. 130).

Del mismo modo, el artista Diego Pombo asegura que:

Jovita viene de una época donde las mujeres debían casarse, tener hijos y dedicarse al hogar, ella en cambio, se dedicó a vivir su sueño, su locura, su papel de reina (...) demostró en una época bastante difícil que no era necesario seguir las reglas sociales para vivir como una mujer, como una dama, como una reina (Pombo, 2014, como se citó en Ramírez, 2014, p. 92).

Jovita se exaltaba cada vez que le hablaban de matrimonio e hijos: “cuando se le metían con su virginidad se podía ver su carácter de loca, actuaba grosera y se salía de la ropa sin importarle nada” (Pombo, 2014, como se citó en Ramírez, 2014, p. 113). Algunas versiones aseguran que Jovita fue violada en un cañadulzal de Palmira durante su juventud; de ser cierto, podría comprenderse este suceso como uno de los hechos traumáticos que la llevó a crear una vida imaginaria, y que además sería la razón por la cual entraba en estado delirante y agresivo al aludir al tema.

(...) A pesar de tener razones para el llanto, se esforzó siempre por encontrar la risa: su locura hizo felices a una generación entera de caleños y le hizo olvidar que había sido violada en un cañaduzal siendo una adolescente. De esa violación, se creyó siempre, habría quedado un hijo del que nunca se conoció su paradero. Era el único tema vedado en las largas conversaciones de Jovita en la Plaza. Lo único que le borraba la risa amable y la obligaba a reaccionar con violencia. Nunca reconoció aquello del hijo: “Yo me quedé señorita para siempre y cerrada con siete llaves, chapa, candado, cerrojo, aldaba, cinto duro, perro y seguro”, solía pregonar (Libreros, 2011).

Por otro lado, algunos autores como Ricardo Arenales (2016) afirman que la mujer padecía de una estulticia congénita que se reflejaba en su comportamiento; mientras sus familiares declaraban que sus delirios se debían al “impacto que para ella tuvieron dos muertes muy significativas, que se produjeron de manera cercana en el tiempo: la de un sobrino al que amaba como a un hijo, y la de doña Joaquina Feijóo, su señora madre” (Cruz, 2010, como se citó en Cobo, 2019, p. 98).

Ya se ha notado que su principal biógrafo muestra de manera íntima la cotidianidad del personaje. Además, la define como una *Quijote femenina* y sugiere que posiblemente Jovita padecía de alguna psicosis que le impedía escindir la vida real de su *performance* como reina:

Yo en mi obra describo cómo Jovita construyó su vida bajo el paradigma de un personaje, cómo le entregó su alma, su vida y su cuerpo. Establecer una diferencia entre lo uno y lo otro no fue posible, y si se hiciera un análisis de su personalidad, podríamos remitirnos a otras disquisiciones de orden psiquiátrico, y se podría afirmar que en ella existía la presencia de una neurosis, de una psicosis (...). Que la locura salve al mundo, ella se salvó a ella misma asumiendo esa caracterización, le dio razón a su vida caracterizándose de esa

manera. Mostrarla como una mujer del común que se creía reina y que asumía su papel sin darle importancia a las opiniones que la rondaban, es en parte describir el delirio que siempre la dominó en gran parte de su vida (Tafur, 2014, como se citó en Ramírez, 2014, p. 130).

La labor cívica que ejerció Jovita guarda relación con los oficios y funciones que en el contexto de Espinosa se otorgaban a los “locos”. En el caso de Feijóo, tales oficios se vieron potencializados en concordancia con el papel quimérico que su personaje cumplía en la sociedad caleña.

Es importante hacer notar que, previo a ejercer su labor cívica, Jovita sedujo a la comunidad por medio de su imagen. Las diferentes entrevistas que realiza la comunicadora social Laura Ramírez le sirven para asegurar que “la forma de vestir de Jovita incidió significativamente para que el personaje fuera popular ante la población caleña. La manera de vestir de este personaje era la expresión de su personalidad” (2014, p. 97). Siguiendo a la autora, se puede afirmar que el aspecto visual fue crucial para la consolidación del personaje: su atuendo peculiar y anacrónico, apoyado no solo por su presencia en las calles, sino también por las reproducciones fotográficas que le hizo Fernell Franco ayudaron en ello (Ver imagen12 y 13).

(...) Inició como un proyecto independiente del fotógrafo y una opción de recolección de recursos para Jovita, sin embargo, ninguno imaginó lo populares que serían las fotos con el pasar del tiempo. Fue ese primer momento en el que se colocó a Jovita nuevamente en boca de todos [sic.], y ante la mirada observadora de los medios. Desde el momento de su primera reproducción hasta la fecha aquellas fotografías han sido las más reproducidas en la historia de Jovita, estando viva y luego de muchos años de su muerte, no dejan de replicarse en constantes publicaciones sobre el personaje (Ramírez, 2014, p. 97).

De acuerdo con Laura Latiff, la fotografía original de Franco, que se reproducía en los afiches alusivos a Jovita, fue subastada en 2016 por *Bogotá Auctions*, alcanzando un valor de sesenta millones de pesos, siendo la obra colombiana mejor vendida en el evento (2016, párr. 1). El impacto que tiene la imagen en la sociedad (tanto por medio de la fotografía como por la impresión que generaba su apariencia) permitió que una mujer de clase baja con delirios de soberana empezara a popularizarse entre la población, hasta llegar a las altas conexiones y concesiones que fueron mencionadas anteriormente.

Imaginarla a ella: mujer pobre, casi analfabeta, que recorre las calles de una ciudad con sus ropas de colores estruendosos, con sombreros de encajes y guantes hasta los codos en un calor que supera los 33 grados; ella que recorre la ciudad lanzando besos, repartiendo sonrisas. Imaginarla a ella, imaginar su locura. (...) Imaginarla a ella, a Jovita Feijoo y a la ciudad entera que fue su escenario: la mujer que se juzga a sí misma reina –y lo que sea que eso signifique– y la ciudad que en el desconcierto de conocer a ese ser con la capacidad absoluta de creer plenamente en su locura, la secunda y le dice que sí, que es la reina, y le ofrece su lugar como soberana (Ospina, 2017, párr. 1, 3).

Aún hoy, el aspecto visual de su personaje continúa siendo uno de los primeros referentes que guarda la comunidad caleña. Si bien su historia se transmite principalmente por medio de la oralidad, son variadas las representaciones artísticas alrededor del mito sobre su vida. Como parte de ello se reconocen múltiples obras plásticas, visuales y dramáticas que desde su propia época hasta la actualidad se siguen multiplicando, y que hacen parte de la memoria gráfica que guarda la ciudadanía caleña sobre tan estimado personaje. El recuerdo de Jovita es esencialmente uno de carácter visual.

Jovita, a diferencia de los locos de Bogotá que fueran retratados por José María Espinosa, tuvo la autonomía de afirmarse como individuo, definiendo el lugar que deseaba habitar en la sociedad gracias a su locura. No fue marginada, como tampoco fue tratada clínicamente ni le fue impuesto ningún papel social ajeno a su voluntad. Ella se asumió como era y se proyectó en su entorno. Las condiciones de su momento histórico le permitieron la libertad de establecer un discurso y un *ethos* propio con el cual se ganó el protagonismo en la vida pública de una ciudad en proceso de expansión.

De esta manera, se emancipó de la subalternización a la que se vieron condicionados los locos popularizados en otras épocas y regiones. En medio del delirio construyó su propio personaje e hizo de su vida una permanente puesta en escena; la imagen que proyectó no estuvo definida por el exterior, (por el rol social que le otorgase la población) sino que fue ella misma quien trazó la historia que quería vivir, sin grandes ambiciones, sino con la única motivación de dar vida a las ilusiones de su interior y crear una realidad alterna para sí.

Se puede decir entonces que Jovita fue una actriz natural, quien hizo de su vida un acto performático y lo desarrolló de manera intuitiva, sin ser consciente de la división que el actor debe establecer entre la realidad y la puesta en escena; toda vez que su propósito no fue el de *actuar* sino *ser*. Desde sus inicios como “la reina de Cali” se preparó para asumir tal rol, consolidando la imagen que deseaba proyectar a partir de la elección de su vestuario y apoyada inicialmente por las dos “coronaciones” que ganó, así como asegurando ser quien creía ser y demostrándolo con sus actos hasta lograr la aceptación de la comunidad. Con esta labor logró “ponerse en situación” previo a desempeñar las funciones propias de la reina cívica que fue.

A raíz de lo anterior, puede afirmarse que, de una manera involuntaria, siguiendo únicamente sus utopías, Jovita fue artista y forjadora de su propia imagen, no solo mediante la

expresión visual de su personaje sino también desde la caracterización casi teatral que desarrollaba día a día, encarnando un papel creado por y para sí misma. Por su parte, los ciudadanos caleños fueron espectadores y mecenas de la representación delirante que Feijóo ofrecía de *sí*. En este sentido, se comprende que, en el contexto caleño, Jovita fue pionera en la audacia de manifestar públicamente la locura con la que convivía, siguiendo unos métodos cercanos a la creación artística; y, tanto esa puesta en escena como la respuesta de la ciudadanía, son reflejo de una superación social sobre los prejuicios anteriormente ejercidos asociados con la enfermedad mental y la alteridad.

Tras su propia interpretación, Jovita se convirtió en un motivo recurrente para el ejercicio creador de diferentes artistas colombianos que, desde su época de vida hasta la actualidad, continúan abordando la esencia del personaje y resaltando su delirio. Entre ellos se encuentran, como ya se indicó, Fernell Franco, Enrique Grau y Hernando Tejada; tres artistas que hacen parte de los anales de la historia de la fotografía y la pintura en Colombia. A ellos se suman artistas de una generación posterior: Diego Pombo, Iván Montoya y Carlos Zuluaga, quienes en su producción artística recurren a la imagen de Jovita (Sobre su manera de abordarla se detallará más adelante).

A esta reflexión se suma la visión del antropólogo español Manuel Delgado, quien afirma que el espacio público compone, entre otros elementos, la noción de patrimonio, y, como tal, hace parte de “todo aquello que un grupo humano, o también un individuo, reconoce como propio, como apropiado y como apropiable, y en lo que se resume su sentido de la identidad” (2006, p. 2). Esta definición sintetiza uno de los principales factores que determinaron el mito de Jovita y su rol en la ciudad, pues, visto en doble vía, esta mujer se apropió de las calles de Cali, las cuales eran apropiadas a su vez por el grupo humano de sus habitantes; la presencia cotidiana de Feijóo en la

vía pública resignificó el sentido de identidad caleña. En este orden de ideas, ella construyó su personaje, que pasó a ser parte de los símbolos de la ciudad; resignificó gran parte del concepto de caleñidad ejerciendo su reinado delirante y su labor cívica deambulando a lo largo y ancho de la urbe que la vio en su accionar. Esta meta-construcción se relaciona con lo dicho por Delgado en *El Animal Público*: “ciertos colectivos usan el espacio público para ponerse en escena a sí mismos (...) no porque existan, sino precisamente para existir” (1999, p. 45).

Por otra parte, la maestra en artes visuales, Valentina Restrepo, señala que “las ciudades también guardan en su interior vastas complejidades que hacen de lo público lugares sectorizados y con ciertos códigos que definen quiénes pertenecen o no” (2020, p. 17). El posicionamiento del personaje de Feijóo logra romper con el establecimiento mencionado por Restrepo: Jovita perteneció a toda la ciudad y a todos sus estratos sociales. Esto, no solo por recorrer cada barrio, desde el más popular hasta los de clase alta, sino por la respuesta que obtuvo por parte de los vecinos de cada sector. Era una mujer de clase baja, vestida con los atuendos de las damas de la alta sociedad y con modales de soberana que sobrepasaban la actuación, pues eran su esencia misma. A pesar de la excentricidad de su apariencia, no desentonaba en ninguna calle de la ciudad, pues lejos de ridiculizarla, la población la apropió. Jovita pertenecía a la ciudad, trabajaba por ella, era su representante, se convirtió en parte del paisaje público; todos los habitantes la reconocían como su reina.

De acuerdo con Gil Desco (2016), hasta el siglo XV “el loco, por su discapacidad, era considerado un error del sistema general, de la especie. Se le creía el resultado del pecado y, por tanto, un castigo divino al que había que temer” (p. 462). En el contexto de la modernidad, y con relación a Jovita, se han superado los anteriores planteamientos; pues, en lugar de recibir rechazo o temor por parte de la ciudadanía, y en lugar de ser juzgada como producto del pecado, Jovita fue

aceptada y se incorporó a la vida social incluso en las altas esferas. Consecuencia de lo anterior es notoria la presencia de su personaje en el campo artístico de la ciudad.

Por su parte, Foucault define la locura, en el sentido clásico, como un concepto que “no designa tanto un cambio determinado en el espíritu o en el cuerpo, sino la existencia, bajo las alteraciones del cuerpo, bajo la extrañeza de la conducta y de las palabras, de un *discurso delirante*” (2015, p. 368). Bajo esta definición, se puede considerar que el delirio de Jovita, junto con la extravagancia de su apariencia, fueron factores determinantes en su posicionamiento y aceptación pública como reina de Cali. Fue la convicción en sus quimeras lo que la llevó a expresar ante toda la ciudad su condición de reina, quien velaría por las necesidades de sus habitantes.

Si bien el aspecto visual de su personaje le permitió llamar la atención de la población y quedar registrada en la memoria colectiva, fue su discurso el que llevó a los caleños a considerarla fuera de sus cabales. Hay que tener en cuenta, además, que su palabra y sus promesas de soberana no solo llegaban a los oídos de los ciudadanos, sino que también establecía largas conversaciones con los mismos, siendo este el modo en que se enteraba de los menesteres de la ciudad. En suma, su apariencia sugería locura y su discurso lo confirmaba.

Por último, es importante anotar que este personaje y la respuesta de la ciudadanía guardan relación con las dinámicas del carnaval que fueran estudiadas por Mijaíl Bajtín. Este teórico, al analizar la obra de François Rabelais, pone en consideración la naturaleza de las festividades medievales, en las que la risa y el juego predominaban sobre las costumbres religiosas, feudales y formales. Bajtín señala que uno de los elementos característicos de tales espacios era la presencia de “bufones y bobos, gigantes, enanos y monstruos, payasos de diversos estilos y categorías” (1987, p. 4). En este sentido podría analizarse el personaje de Jovita en su dimensión bufonesca,

toda vez que –aun habiendo obtenido la aceptación del pueblo– sus imagen y actitudes provocaban entretenimiento y burla, a pesar de que su intención no fuese generarlas.

Además, es de resaltar que el rol de los bufones ha estado íntimamente emparentado con la demencia, como lo muestran diversas obras pictóricas del medioevo, y que el rey del carnaval era comúnmente representado por el bufón-loco. Esto hace parte de lo que Bajtín señala como una permutación de las jerarquías (p. 66) y una ambivalencia de términos que eleva y humilla a la vez (p. 345). Este aspecto es retomado por Tafur en su novela dedicada a Jovita:

La misma razón de circo tienen los que se sienten cuerdos de preferir, a los que llaman locos, para la inauguración de los carnavales; después de todo, ¿no es muy humano reír del payaso, y que el payaso se ría de nosotros? ¿Y que todos riamos, los unos de los otros? Ese honor en muchas ocasiones se le otorgó a Jovita: abrir la plaza de toros en una importante corrida de la fiesta taurina de la ciudad, en diciembre, vestida de sevillana; dar el saque, en clásicos del fútbol regional, en los acalorados y vibrantes enfrentamientos entre el América y el Cali (Tafur, 2020, p. 115).

De acuerdo con Bajtín, durante los ritos carnavalescos el teatro es llevado a la vida real y en el caso de Jovita su vida misma era una puesta en escena que hacía parte de su cotidianidad. Era todo un carnaval, incluso, desde su propia condición de mujer loca:

Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial (...). Es la vida misma la que juega e interpreta (sin escenario, sin tablado, sin actores, sin espectadores, es decir sin los

atributos específicos de todo espectáculo teatral) su propio renacimiento y renovación sobre la base de mejores principios (p. 7).

Este aspecto puede verse reflejado en el proceder de Jovita, al tomar la calle como escenario para su permanente *performance*. Por otra parte, como ya se indicó, su personaje logra romper con la jerarquía de las clases sociales. A pesar de su mandato imaginario, la población es consciente de que Jovita continúa siendo una mujer de clase baja, sin ningún cargo oficial o nombramiento; aun así, se le permite establecer relaciones con la clase alta y personalidades relevantes de la región. Esta es una de las reglas implícitas en el juego que ella misma elabora y que la comunidad aprueba. Lo anterior coincide con otro de los elementos carnavalescos planteados por Bajtín:

La abolición de las relaciones jerárquicas poseía una significación muy especial. En las fiestas oficiales las distinciones jerárquicas se destacaban a propósito, cada personaje se presentaba con las insignias de sus títulos, grados y funciones y ocupaba el lugar reservado a su rango. Esta fiesta tenía por finalidad la consagración de la desigualdad, a diferencia del carnaval en el que todos eran iguales y donde reinaba una forma especial de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar (p. 9).

En este orden de ideas, el derecho al juego le es permitido a Jovita y le posibilita lo que Bajtín denomina una “segunda vida” donde esta mujer puede establecer unas relaciones humanas diferentes a las que por naturaleza tiene acceso: “Jovita Feijoó se creía la reina de Cali y exigía ser tratada como tal, sin importarle el cargo o el estrato social de un individuo, esa persona debía tratarla como lo que ella creía ser, una Reina” (Ramírez, 2014, p. 97).

En conclusión, aquello que algunas comunidades se permiten vivir durante unas temporadas fijas para burlar sus propias estructuras sociales, estuvo presente en la vida de Jovita durante sus últimos 33 años, quien, sin proponérselo (y tal vez sin hacerlo consciente) disfrutó de una cotidianidad carnavalesca, permitiendo además al pueblo participar permanentemente de ella. Fue *imagen real* y se hizo *imagen representada*.

4.3.2 Contagiados: Diego Pombo, Iván Montoya y Carlos Zuluaga

Desde su surgimiento, el personaje de Jovita Feijóo ha influenciado la obra de diferentes artistas tanto locales como nacionales¹² quienes la han representado e interpretado desde disciplinas como la pintura, la escultura, la fotografía, el teatro y la literatura. Sin embargo, llama la atención la relevancia que esta mujer ha tenido en la obra de tres artistas del Valle del Cauca: Diego Pombo (pintor y escultor), Iván Barlaham Montoya (actor y dramaturgo) y Carlos Alberto Zuluaga (pintor), de quienes solo sobrevive el primero. A continuación, se analizarán algunas de las obras de cada uno de estos artistas con las cuales abordan la locura del personaje. Su producción artística se vuelve referencia para dilucidar las transformaciones del concepto social de enfermedad mental en la Cali de mediados de siglo XX e inicios del XXI y cómo es representada desde las artes visuales. Con Diego Pombo, por ejemplo, se descubre a Jovita como parte de la identidad caleña; mientras que con Iván Montoya hay una caracterización corporal para darle voz y hacerla presente en Cali, aún después de muerta; y con Carlos Zuluaga se revela el componente melancólico de su condición mental.

¹² Hernando Tejada (hermano de Lucy Tejada), Ángela Becerra, Adalgiza Charria, Javier Tafur, Fernell Franco, Enrique Grau, Diego Pombo, Ivan Barlaham Montoya, Carlos Alberto Zuluaga, Jorge Zabaraín, Gloria González, Antonio Patiño Santa, entre otros.

2.3.2.1 Diego Pombo: Jovita, Reina Infinita. Un Referente de la Identidad Caleña

El artista plástico Diego Fernando Pombo Buriticá (1954-) es reconocido por su contribución a la promoción de la cultura y las artes de la ciudad de Cali. Esta labor la ha realizado desde diferentes disciplinas como la pintura, la música y la escultura, y luego como fundador del *Teatro Salamandra del Barco Ebrío* (1994) y del *Festival Musical AjazzGo* (2000).

Una de las esculturas más destacadas de la ciudad es de su autoría. Se trata precisamente de *Jovita, Reina infinita* (2007), la cual se encuentra emplazada en la intersección entre la Calle 5° y la Carrera 15 que separa los barrios Alameda, San Bosco y Libertadores en la ciudad de Cali. Esta escultura mide 4.10 metros y fue elaborada con materiales como resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico (Ver imagen 17 y 18). Esta escultura es el atractivo principal del espacio conocido como “Parque de los Estudiantes”, y fue pensada para este sitio dado el interés que Jovita mostró hacia las causas estudiantiles durante su “reinado”; alrededor de la fuente que contiene la estatua se realizan diferentes eventos artísticos y culturales. Con este monumento escultórico el artista destaca el recuerdo delirante del personaje:

Jovita es un personaje bellísimo, es un quijote femenino tropical, en vez de molinos de viento ella soñaba que estaba siempre bajo la luminaria de una pasarela eterna, y vivía siempre su papel de reina. Ella no era un personaje que se disfrazara por unas horas y se hiciera pasar por reina, ella se despertaba como reina, comía como reina, vivía como reina, caminaba como reina y se acostaba como reina. Ella era la reina de Cali, esa era Jovita y mientras estuvo viva fue el mismo personaje (Pombo, 2014, como se citó en Ramírez, 2014, p. 114).

Para el artista, la expresión principal que caracteriza su escultura es la “intensa mirada de loca” propia de Jovita y que él se esforzó en dejar plasmada en su obra (p. 87).



Imagen 17. *Jovita, Reina infinita* (2007), Diego Pombo, escultura, 4,10 mts., resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico, Santiago de Cali.



Imagen 18. *Jovita, Reina infinita* (2007), Diego Pombo, escultura, 4,10 mts., resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico, Santiago de Cali.

El monumento se aleja de la tradicional forma de construcción de *esculturas de monumento*, caracterizadas por el uso del bronce o la emulación del material. A esto se refiere Pombo como una “modernidad vergonzante” y, en este sentido, el artista optó por un “lenguaje moderno contemporáneo” mediante el uso de colores vivos que denotan la alegría con la que se recuerda a la *loca* Jovita. Este es un aspecto a destacar para las artes plásticas de la ciudad dado que, aparte de las esculturas de Pombo,¹³ solo *Las Gatas del Río* (también conocidas como *Las Novias del Gato*)¹⁴ muestran interés en el color. Sobre *Jovita, Reina infinita* Pombo afirma que:

¹³ *La Chalaca* (2018), *Monumento a la Maceta* (2015), *Monumento a Piper Pimienta* (2014), *Jovita, Reina infinita* (2007) y *Anabella la gata super estrella* (2006).

¹⁴ Grupo escultórico que acompaña al Gato del Río (1996), obra icónica de la ciudad creada por Hernando Tejada. Frecuentemente le son añadidas nuevas esculturas. Actualmente se presentan 26 *gatas* que han sido intervenidas por artistas nacionales invitados, como: María Teresa Negreiros, Pedro Alcántara, Nadin Ospina, Omar Rayo, Maripaz

Es una escultura en un lenguaje moderno contemporáneo, que no pretende estar recién envejecida como pretenden otros artistas que realizan las esculturas en el mismo material, que es un material sintético y moderno y lo que hacen es pintarla de bronce, para mí eso es una modernidad vergonzante, pareciera que les diera pena parecer modernos. Además, en Cali ¿cómo no lucir los colores del trópico? Las obras en plástico sintético disfrazadas de bronce, es algo que no comparto por eso insisto en el color; por eso Jovita muestra el color que tanto se hace presente en Cali, en esta ciudad que es tropical (Pombo, 2014, como se citó en Ramírez, 2014, pp. 114-115).

La iconografía del imaginario popular es el principal interés artístico del escultor. Así lo ha plasmado no solo en su monumento a Jovita sino también en las diversas obras con las que recrea personalidades locales como *El Loco Guerra*¹⁵ o nacionales y continentales como *Simón Bolívar*. Incluso, en algunos casos, los presenta departiendo junto a ella.

Es interesante notar la diversidad de personajes que integra Pombo en su obra. Por ejemplo, en la pintura *Mesa de Negociación* (1996) (Ver imagen 19) se observa a Jesús en medio de quienes serían sus 12 discípulos. Al lado izquierdo de la composición aparecen seis personajes de la vida artística y pintoresca de Cali, representados en figuras como Enrique Buenaventura, Hernando Tejada, Eugenio Cosme “El loco” Guerra y Jovita Feijóo. Mientras que, al lado derecho están otros seis personajes de la vida política y religiosa de Colombia, y quienes señalan con sus manos en distintas direcciones, en tanto departen con la muerte. Lo que se ve aquí es que hay una especie de

Jaramillo, entre otros. La mayoría de las *gatas* están dispuestas en la ribera del Río Cali, junto a la escultura de Tejada; otras han sido dispersas en puntos icónicos y turísticos de la Ciudad.

¹⁵ *El Loco Guerra* era un personaje del Cali Viejo que, con pulcrísima presentación, transitaba el centro de la ciudad pidiendo monedas. A quien se las daba, le otorgaba una bendición; a quien no, lo insultaba de manera tan elaborada, que provocaba risas en lugar de ira. Enunciaba interminables discursos, sumamente hilvanados, sobre política, religión y la condición humana. En medio de su delirio aseguraba haber sido obispo y general.

negociación entre, la bohemia y la locura con la norma y el sistema, tratando el tema de las negociaciones de paz emprendidas por el ex-presidente Ernesto Samper y el Ejército de Liberación Nacional (ELN) hacia 1996.

El lado derecho de la composición pictórica, que representa a la Iglesia y el Estado, se encuentra dominado por un conjunto de elementos simbólicos: la serpiente del paraíso, los misiles y las manos del titiritero que mueve una serie de hilos, lo cual recuerda acontecimientos polémicos como los diálogos con el grupo subversivo; mientras que el lado izquierdo, donde aparecen los personajes representantes de la cultura caleña, está desprovisto de símbolos admonitorios. Pombo, resalta la “nobleza” de las artes y la locura sobre las intenciones de quienes ostentan el poder.

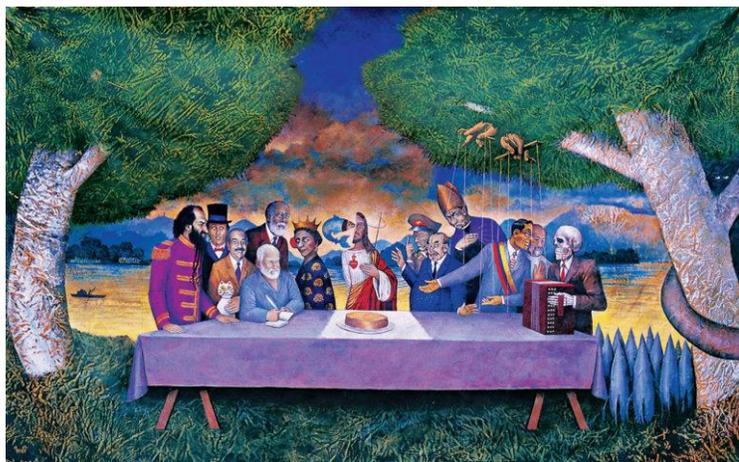


Imagen 19. *Mesa de Negociación* (1996), Diego Pombo, óleo sobre lienzo, Colección privada.

La obra hace parte de la serie *Mesas de negociación*, creada por Pombo entre los años 1996 y 2000, la cual consta de 40 pinturas que hacen parte de su colección privada, pero, además, han sido expuestas en diferentes ciudades de Colombia y Europa. Todas las piezas tienen como elemento común la disposición de los personajes ante una mesa que remite a “la última cena”. Sobre este elemento, el artista afirma que: “La Última Cena fue, de alguna manera, la transmisión

de mando del profeta que se va y les deja la misión a sus apóstoles para que vayan por el mundo” (Periódico *El País*, 2015, párr. 9). El pintor considera que las negociaciones políticas han estado presentes a lo largo de la historia de la humanidad, y son determinantes en los conflictos sociales; además simbolizan el “dar oportunidad a lo aleatorio, el azar, complementado con lo racional, para dar una forma” (párr. 10). Se percibe pues, el interés del artista por reconocer la diversidad que conforma toda sociedad, y en visibilizar lo irracional como parte de ello. Esto, lo representa en su obra plástica mediante la presencia de personajes como Jovita y el Loco Guerra, así como otras figuras peculiares de la región.

Por otra parte, en las obras *Carnaval en Juanchito* y *La Banda de Guerra* (Ver imagen 20 y 21) se muestran agrupaciones musicales complementadas con elementos relativos al trópico; entre los personajes de la primera pintura en mención, se destaca la presencia de Jovita como pianista, o “el loco Guerra” como percusionista, mientras que, en la segunda es trompetista. En las dos imágenes aparece la figura de Simón Bolívar dispuesta de diferente manera. El pintor describe sus pinturas relativas al prócer como una “ficción anacrónica sobre el paso fugaz de Bolívar por Cali en el año 29” (*El País*, 2013, 0’30’’), y destaca que hace uso de la imagen de El Libertador como símbolo de la celebración de la vida (1’55’’).



Imagen 20. *Carnaval en Juanchito* (1984), Diego Pombo, Óleo sobre lienzo, Colección privada.



Imagen 21. *La banda de Guerra* (1984), Diego Pombo, Óleo sobre lienzo, Colección privada.



Imagen 22. *Los tres Majaderos y la Banda de Los Impresentables* (1984), Diego Pombo, Óleo sobre lienzo, Colección privada.

Por su parte, la obra *Los tres Majaderos y la Banda de Los Impresentables* (Ver imagen 22) es una pintura que muestra en el segundo plano a cinco militares con instrumentos musicales haciendo alusión a la idea de “La banda de Guerra” (nombre que Pombo da a la colección de sus obras referidas al Cali Viejo).¹⁶ En el primer plano están tres figuras principales representadas por Simón Bolívar, quien está sedente; Jesús, quien aparece de pie; y la figura del Quijote sentado sobre el lomo de un gran libro, mientras que el rostro de Jovita está presente en un tambor tumbado hacia la parte inferior derecha, el cual lleva los colores de la bandera de Cali: verde, azul, blanco y rojo.

En las tres pinturas anteriores sobresale la presencia de la figura de Bolívar. En dos de ellas está representado de cuerpo entero, y en *Carnaval en Juanchito* comparte la misma caracterización

¹⁶ Esta colección fue iniciada por el artista en el año 1984. En 1991, cuando “El loco Guerra” enfermó gravemente, el escultor y pintor Diego Pombo, en compañía del periodista Pardo Llada realizaron una recaudación de fondos para su tratamiento. Como parte de ello, se vendieron algunas obras de “La banda de Guerra”, cuyas ganancias fueron destinadas para los gastos clínicos. (Periódico *El Tiempo*, 12 de agosto de 1991).

que se hace del rostro de Jovita en *Los tres Majaderos*, siendo dispuestos en el parche de un tambor, mientras que, en *La Banda de Guerra*, la reina de Cali se presenta sentada sobre el mismo instrumento. El vínculo que el artista establece con esta elección remite a un asunto de identidad, siendo el tambor un instrumento típico del folclor de la región pacífica colombiana, que, además se relaciona con un espíritu festivo y de celebración. En este sentido, Pombo reconoce a Bolívar y a Jovita como personajes que, de diferentes maneras, han contribuido al goce de la región.

Las obras, que fueron creadas en 1984, contienen un mensaje de unidad, alegría y paz, mediante el cual Pombo responde a las convulsas situaciones sociopolíticas que se desencadenaron en el país durante esta época. La propuesta del artista es recordar nuestra historia patria y regional; abrazarla mediante el arte (representado en las bandas musicales) con la creación (Tejada y Buenaventura); la libertad o independencia (Bolívar) y la locura (Quijote, Guerra y Jovita) en lugar de decantarnos por la guerra y la muerte.

En *Los tres majaderos*, es interesante notar cómo el pintor exalta la dirección de las miradas de todos los personajes, sin necesidad de establecer un contacto directo con el espectador en todos los casos. Mientras que Jesús y Simón Bolívar tienen los ojos semi-abiertos, Jovita y El Quijote dirigen su mirada hacia la izquierda de la composición. Se interpreta que “los locos” de la escena son los únicos que ven la realidad sin velos o desviaciones; pues Jesús y Bolívar prefieren no verla (dado que todo lo que contemplan son sus ideales religiosos o políticos), y los militares ponen su objetivo en intereses ajenos al pueblo que los observa.

Otro aspecto que se puede resaltar es la presencia del diablo en *Carnaval en Juanchito* y *Los tres majaderos* (Ver imagen 20 y 22). Esto responde a una leyenda urbana propia del Cali

Viejo, la cual asegura que el demonio “apareció” en una discoteca de Juanchito.¹⁷ Este relato ha sido utilizado para aleccionar y moralizar sobre los excesos de la fiesta y el alcohol. En esta pintura el personaje está representado en el cetro que lleva El Quijote, y sobre el mismo se observa la silueta de un gato, que hace referencia a la obra del maestro Hernando Tejada, quien realizó el icónico monumento *El gato del Río*, utilizado, frecuentemente, como símbolo de caleñidad.

Además de las obras referidas, el personaje de Jovita Feijóo ha sido una constante en la obra de Pombo, quien ha creado diferentes representaciones de la *reina*; al ser consultado sobre este interés, el artista declaró que, en 1968, cuando tenía 13 años, fue “contagiado” por la locura de Jovita y atribuye a ello su persistencia en retratarla:

Ese día el tráfico era monstruoso, pero como ella necesitaba pasar con urgencia me pidió que la ayudara a pasar de la mano. Se me hizo una mujer extrañísima, supremamente maquillada y vestida muy elegante. Yo la agarré de gancho, la pasé hasta el otro lado y ella agradecida me dio un beso en la mejilla. Yo no me fije que el beso se había quedado impregnado en mi mejilla por el labial que ella traía puesto ese día (...). Me sentía muy orgulloso y guardé el beso hasta por la noche que llegaba a mi casa para mostrarle a mi mamá el beso y contarle lo que había sucedido: que Jovita me había besado [sic.]. Sin embargo, la reacción de mi mamá fue muy sorprendente para mí, pues ella me contestó “vení Diego, lavate ya mismo ese cachete con agua y con jabón, que se te pega la locura de esa vieja loca Jovita” [sic.]. Hoy, después de tantos años, pienso que en ese momento ya era demasiado tarde, ya el daño estaba hecho, ya se me había contagiado la locura. (Pombo, 2014, como se citó en Ramírez, 2014, p. 119).

¹⁷ Zona Rosa del municipio de Candelaria, aledaño a Cali.

Como podrá leerse más adelante, la fijación en el personaje es un elemento recurrente en el discurso de los artistas de Cali que aquí se presentan, quienes han dedicado gran parte de su obra a recrear a Jovita Feijóo. Para Pombo, la acogida que tuvo el personaje en la comunidad, así como la trascendencia que tiene para el arte caleño, se debe a que en su locura recogía el espíritu soñador que tiene el caleño y su fe por las utopías (Ramírez, 2014, p. 117). Esto también lo manifestó en entrevista concedida al grupo *Sienpies* de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad del Valle:

Cali es un poquito eso: creer en una utopía (la capital de la salsa, un invento bien traído de los cabellos porque ni la salsa es de aquí). Pero los caleños tienen esa propiedad de creerse una vaina y obsesionarse hasta convertirlo en una cosa real. Yo pienso que va por ahí, que todos estos hacen parte de eso, de un carácter especial que tiene la caleñidad que es estar tocado por la locura y creer en la utopía (...). Mejor dicho, que todos somos un poquito locos (Barranza *et. al.*, 2013, 5'50'').

Por último, el artista destaca al personaje de Jovita como *símbolo identitario* (Ramírez, 2014, p. 88), lo cual nos remite a las dinámicas presentadas con relación a José María Espinosa y los *Locos de Bogotá*. Espinosa estuvo motivado a retratar los locos de su ciudad debido al interés clasificatorio de la época, mismo que buscó la consolidación de una identidad como colombianos, para afirmar en términos sociales los alcances de la recién lograda independencia.

Jovita resulta ser, en palabras de Pombo, un símbolo de la identidad caleña. En este sentido, su imagen cobra una función icónica, lo cual explica la resonancia que ha tenido este personaje en la obra de múltiples artistas locales que proponen la búsqueda de sí mismos como ciudad. La diferencia recae en que, en el caso de Espinosa, la locura es uno de tantos elementos que representan la identidad de la ciudad; mientras en el caso de Jovita, su condición protagoniza gran

parte de la misma. Ella fue una especie de *performer*. La locura no es pues ya uno de tantos elementos sociales que configuran la imagen de la ciudad y su historia, sino uno de los principales y más significativos de la comunidad caleña en general, y así lo reflejan sus expresiones artísticas.

2.3.2.2 Iván Montoya y Su Performance en Homenaje a Jovita

El actor Iván Barlaham Montoya Correa (1929-2017), fue ampliamente reconocido en la dramaturgia caleña debido a su trabajo con el *Teatro Experimental de Cali* (TEC)¹⁸ y el *Teatro Salamandra del Barco Ebrío*. Además, fue profesor en el Instituto Departamental de Bellas Artes. Este actor y dramaturgo es particularmente recordado por las distintas interpretaciones que hizo sobre la figura de Jovita Feijóo y que realizó desde el año 1965 hasta su muerte (Ver imagen 23).



Imagen 23. Iván Montoya y Diego Pombo. 2008. Fotografía de Aymer Álvarez, Periódico *El País*. Fuente: <https://ivanbarlahamontoya.weebly.com/>

¹⁸ Fundado por Enrique Buenaventura.

Iván Montoya contaba que, a su llegada a Cali en 1953 (oriundo del Departamento del Quindío y criado en Sevilla - Valle) se vio fuertemente atraído por un suceso: caminando cerca de la Plaza de Caycedo observó una aglomeración de personas, preguntó a qué se debía y alguien le respondió “esa debe ser Jovita que está loqueando” (Libreros, 2011, párr. 1). Al acercarse, el entonces adolescente quedó fascinado con la apariencia, discurso y actitudes de la mujer, tanto así que continuó asistiendo al mismo lugar para aprender sus modos y así, interiorizarlos:

Sin proponérmelo Jovita se convirtió en parte de mí. Ella se convirtió en una especie de señuelo o una razón de habitar en Cali (...). Conozco una señora loca en la calle y siento que era un aliciente para mí en una ciudad que yo no quería (...). Salir al centro y encontrármela para mí era maravilloso. Yo me dediqué durante muchos años de mi vida a perseguir a Jovita, para mí ella se convirtió en un equilibrio emocional para poder soportar vivir en una ciudad a la que yo no quería (Montoya, 2014, como se citó en Ramírez, 2014, p. 132).

A pesar de que asistía constantemente a los lugares donde Jovita daba sus discursos de *reina*, y escuchaba las peticiones del pueblo, Montoya nunca conversó con ella; su relación se basaba en la más profunda observación. Sin embargo, el artista expresaba que sí existía comunicación visual entre ambos, no solo de su parte sino también de parte de la mujer, quien lo miraba como si reconociera en él el germen de la locura: “A veces sentía que ella me miraba fijamente, como si intuyera que yo la adivinaba, como si presintiera que estábamos hechos de la misma locura; eso me intimidaba” (Montoya, 2011, como se citó en Libreros, 2011).

No obstante, pasarían 12 años para que el actor diera a luz a su personaje “Jovita”, el cual no abandonaría sino hasta su muerte en 2017. Montoya ofrecía actos teatrales en un café bohemio del municipio de Tuluá. Allí, al concluir una de sus espectáculos el público le pidió quedarse un

poco más. Fue entonces cuando empezó a improvisar el personaje de Jovita, recordando los modos previamente aprendidos de la mujer real. Tal interiorización fue expresada por Montoya como aquello que caracterizaba su obra afirmando que “el teatro de la espiritualidad, es interesarse, enamorarse y sobre todo respetar lo que implica los sucesos del personaje y el personaje en sí mismo, al respetarlo se le está rindiendo culto” (Montoya, 2014, como se citó en Ramírez, 2014, p. 132). Su representación tuvo tal acogida desde 1965 que continuó siendo parte del repertorio del actor, quien además escribiría variados guiones basados en el personaje. Con uno de ellos, *Elogio a la Locura. Reina en Jaque*, ganó el premio de dramaturgia en el Festival de Teatro de Cali de 2006 (Ver imagen 24).



Imagen 24. Portada: *Elogio a la locura. Reina en jaque*. 2006. Fuente: <https://ivanbarlahammontoya.weebly.com/>

En más de una ocasión el actor se refirió a Jovita como “la fundadora en Cali del teatro Callejero” debido a la cantidad de espectadores que era capaz de reunir alrededor suyo mientras observaban el acontecer diario de la mujer, quien en medio de su delirio realizaba su puesta en

escena de manera tan natural que convertía el espacio urbano en su propio escenario. Es por ello que Montoya la resaltaba como la precursora del teatro que sucede inadvertidamente en las calles, e incluso manifestó que, de haber tenido una “pequeñita pizca de cordura”, habría sido otra Fanny Mickey (Ramírez, 2014, p. 76). Gracias a la popularidad que Iván Montoya alcanzó con la actuación como Jovita, en 1999 fue convocado por la Secretaría de Cultura para hacer parte del *Desfile del Cali Viejo*, evento que tradicionalmente se realiza el día 28 de diciembre en el marco de la Feria de Cali. Este desfile está conformado por más de 50 comparsas que recorren la extensión de la Autopista Suroriental, brindándole a la ciudadanía diferentes muestras artísticas de música, danza, artes plásticas y teatro. Todo ello se articula con el propósito de recordar las tradiciones y personajes populares de la ciudad. Desde ese año hasta su muerte en 2017, y dentro del tradicional desfile, estuvo presente la caracterización anual de Jovita a cargo de Iván Montoya. Este era el personaje más esperado por la comunidad en el marco de la festividad (Ver imagen 25 y 26).



Imagen 25. Homenaje a Iván Montoya en Desfile del Cali Viejo. 2017. Fuente: <https://periodicoelgiro.com/cultura/que-se-sienta-la-feria-60-desde-graderias-carnaval-de-cali-viejo/>



Imagen 26. Iván Montoya. Periódico *El País*. 2017. Fuente: <https://www.elpais.com.co/multimedia/fotos/en-fotos-ivan-montoya-el-hombre-que-encarno-a-jovita-feijoo-durante-17-anos.html>

Montoya fue siempre enfático en que, si bien el carácter histriónico de la mujer era un elemento fundamental de su interpretación, y una de sus búsquedas era resaltar su locura, consideraba esencial “respetar el personaje y evitar burlarlo como una manera de rendirle culto” (Ramírez, 2014, p. 76). Además, el actor reconocía la locura de Jovita como otra forma de sabiduría “era muy graciosa, pero tenía una sabiduría de la que tienen los locos, porque cuerda tampoco era” (Barraza *et. al.*, 2013 4’08’’).

Según Ramírez, “para Montoya, cada año que realiza su interpretación sobre el personaje, logra encarnarlo y de manera simbólica logra darle vida para que los caleños una vez más le rindan pleitesía a su reina” (2014, p. 84). Esta puesta en escena responde al orden del *arte de acción*, toda vez que hace uso del cuerpo como soporte y se realiza sobre el espacio público, mismo que alguna vez deambuló Jovita usando también su corporalidad como medio expresivo. El auto concepto de Montoya sobre su acto performático, es pues una suerte de canal que le permite obrar como *médium* o representante de Jovita en la tierra, con lo cual conserva la reverencia que el pueblo le rinde gracias a la encarnación que el actor brinda mediante su escenificación. Mantener el respeto

por el personaje es un factor esencial en su tarea. Así lo declaró en una entrevista publicada el 28 de enero de 2007 para el periódico *El País* en la *Gaceta Dominical*:

Me gustaría enaltecer el nombre del ser humano llamado Jovita Feijóo, porque yo no me disfrazo ni me visto de Jovita, lo que hago es edificar un personaje al que respeto, bendigo y le agradezco lo que representa. Es que una loca o un loco de un pueblo o una urbe es un ser humano que está sufriendo y no sabe cuánto está sufriendo y ella merece esa dignidad. Pienso en ella no sólo como un personaje de carnaval, sino que es una pauta para que se representen aquellos personajes locos o anormales que han sido puntuales de la tradición, para recordarlos con cariño, esa también es una manera de edificar ciudad (p. 7).

En el discurso de Montoya había un interés por respetar la locura del personaje que eligió interpretar para el resto de su vida. Su intención no era la de burlarlo o convertirlo en un bufón; en este sentido, su propuesta teatral se vincula con el tratamiento que Fernell Franco concedió a la imagen de Jovita, evitando exagerar su carácter, sino mostrándolo con fidelidad. El actor reconoció la locura como parte de la construcción de ciudadanía. En este sentido, es importante mencionar el *Primer Festival Nacional de la Locura*, evento al cual fue convocado junto a su personaje. Se trató de un acontecimiento artístico y social realizado en el municipio de Sevilla (Valle) durante el mes de marzo de 2007. El propósito del festival era ofrecer un espacio para la promoción de la tolerancia y rechazar la fuerte violencia que para entonces afrontaban tanto el país como los municipios del Norte del Valle. Por esta razón, recurrieron al concepto y la relación entre la locura y el arte como estandartes para hacer frente a la intolerancia y la guerra y, como emblema para la búsqueda de la paz. El entonces alcalde del municipio, Óscar Salazar Henao, se refirió al evento de la siguiente manera: “La razón no ha sido capaz de acabar con la violencia, la oportunidad ahora es de la locura a ver si así somos capaces de hallar la paz” (Umaña, 2007, p. 5).

Al mismo tiempo, y dentro del marco del evento, el entonces Gobernador del Valle, Angelino Garzón y el alcalde, dieron apertura al Hospital de Salud Mental Integral que desde ahora funcionaría en “las instalaciones del Antiguo Hospital San José para pacientes psiquiátricos, enfermedades mentales de la tercera edad, rehabilitación de fármaco dependientes y tratamiento a discapacitados”. Además, se realizaron lecturas en voz alta asociadas con el libro *Don Quijote de la Mancha*, conversaciones sobre la “Cordura y locura” y la “Violencia y locura”. Uno de los actos principales fue la “llegada da Jovita Feijóo: reina de la locura. Desfile de la invitada por las calles, representada por el sevillano Iván B. Montoya” (Primer Festival Nacional de la Locura, 3 marzo 2007). Es interesante notar que el afiche que se creó para anunciar el evento estaba en correspondencia con la obra *la Nave de los Locos* de El Bosco (Ver imagen 27).

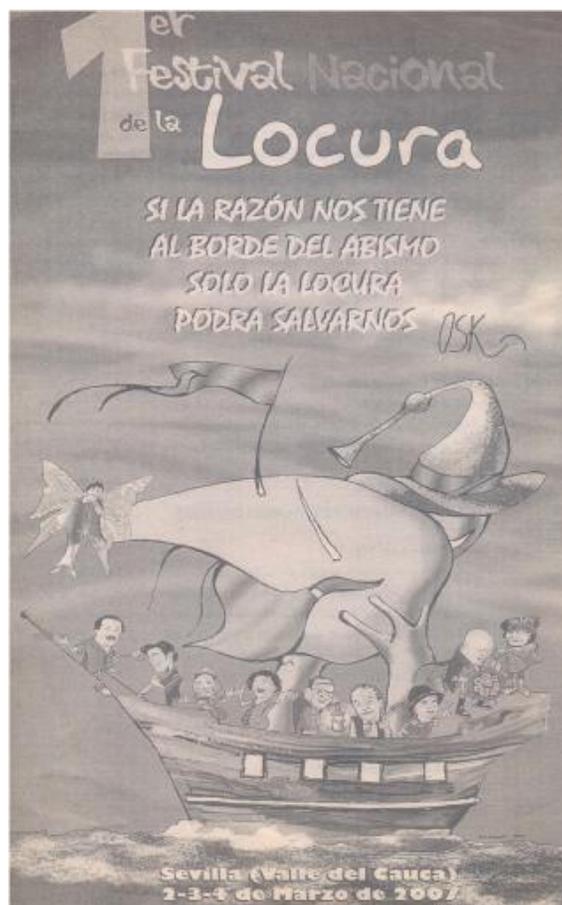


Imagen 27. Afiche Primer Festival Nacional de la Locura. 2007. Fuente: <https://ivanbarlahammontoya.weebly.com/>

La realización de este evento demuestra uno de los cambios de paradigma sobre el concepto de la locura que se puede percibir a partir de las representaciones artísticas del personaje Jovita Feijóo pues si bien la causa principal del mismo fue la promoción de la no violencia, se articuló con la apertura del Hospital de Salud Mental Integral del municipio. Este hecho da cuenta de un interés por la locura más allá de su visión compasiva, y se asumió en los dos sentidos que se han esbozado a lo largo del presente trabajo: la locura social de personajes populares (irreverencia), y la locura clínica, de acuerdo con las categorías “moral” y “médica” de Foucault.

El logro de esta actividad radicó en la visibilización de las dos vertientes desde las cuales es posible estudiar la locura, su percepción y tratamiento en las comunidades, y la importancia que tiene para ambas, comprendiendo que su división es, en ocasiones, difusa. Además, la presencia de Iván Montoya encarnando a Jovita Feijóo demostró la trascendencia que su interpretación tuvo para el ámbito regional y la empatía que la comunidad ha sentido y sigue sintiendo hacia el personaje, aunque ya no exista (Ver imagen 28).



Imagen 28. Iván Montoya en el Primer Festival Nacional de la Locura. 2007. Fuente: <https://ivanbarlahammontoya.weebly.com/>

Por último, cabe anotar que Iván Montoya coincide con el pintor y escultor Diego Pombo en que la locura de Jovita es un símbolo de identidad para la ciudad, pues ellos mismos aseguran que existen “varios artistas que durante muchos años nos hemos encargado de trabajar el personaje para que permanezca en la historia ... Para nosotros Jovita es Cali, Jovita de cierta forma le da identidad a esta ciudad” (Montoya, 2014, como se citó en Ramírez, 2014, p. 135).

2.3.2.3 Carlos Zuluaga y la Melancolía: Más Allá del Mito de Jovita

El artista plástico Carlos Alberto Zuluaga Jaramillo (1963-2016) nació en Cali y estudió pintura en la Escuela de Artes y Letras de Bogotá, donde también se especializó en pedagogía artística. Su interés artístico se centró en resaltar la naturaleza y la fisionomía humana (especialmente la femenina) mediante la pintura figurativa; de igual manera, demostró gran habilidad en el dibujo arquitectónico. Desarrolló gran parte de su técnica junto al maestro David Manzur, de quien fue discípulo.

Siendo aún muy joven tuvo su primer contacto con Jovita en el *Café de los Turcos*, donde se exhibe la fotografía realizada por Fernell Franco. A pesar de que, para entonces, la *reina* de Cali ya había muerto, su penetrante mirada inmortalizada por Franco impactó al pintor, generándole tal curiosidad que lo llevó a investigar con fervor sobre la vida de la mujer. Fue así como estableció contacto con diferentes personas que conocieron a Jovita en vida, y con base en sus percepciones construyó el que sería el personaje principal de su obra plástica. Además, realizó hasta el final de sus días una exhaustiva recopilación de recortes periodísticos sobre ella, componiendo así un archivo importante para la memoria de la ciudad (Ver Anexo 2: Ficha curatorial. Museo Carlos Zuluaga – Teatro la Concha, 2021, p. 1).

Con base en este material, Zuluaga realizó un primer grupo de obras con una técnica mixta y el collage, haciendo uso de la intervención fotográfica y la acuarela. De esta manera, no solo logró mostrar su visión del personaje, sino que también la fortaleció con el uso de recortes de periodísticos que daban cuenta tanto del imaginario colectivo sobre Jovita, como del archivo histórico de la ciudad (Ver imagen 29). Esta parte de su obra tiene pues, un carácter tan divulgativo como expresivo. Más adelante, cuando su trabajo sobre Jovita empezó a ser reconocido no solo local sino internacionalmente, incorporó elementos autorreferenciales, incluyendo notas periodísticas sobre sus exposiciones (Ver imagen 30):

Por el año de 1988, el artista viaja a New York a incursionar en murales y graffittis. Ahí también deja plasmado el rostro de Jovita, a gran escala, en los muros por donde pasa el Subway neoyorquino. La paseó, además, por Los Ángeles, Miami, Ecuador, Colombia, Perú y Cuba (Zabaraín, 2010, como se citó en Tafur, 2010, p. 274).



Imagen 29. Detalle: *Jovita en la Plaza de Toros*. Aprox. 90 x 40 cm. Collage y Plumilla. Museo “Carlos Zuluaga” - Teatro la Concha. Cali.

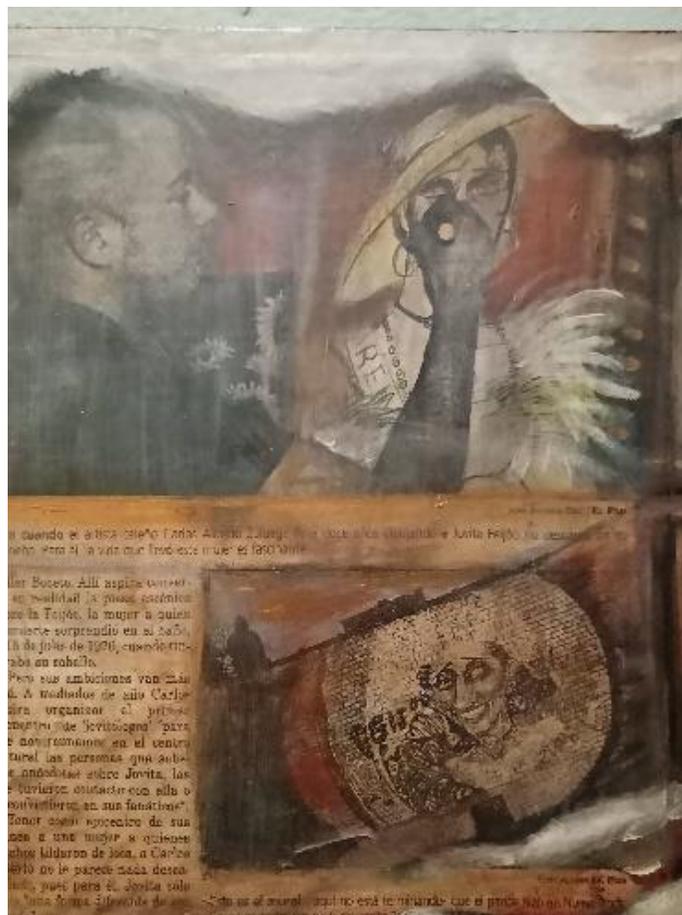


Imagen 30. Sin título. Collage. Aprox. 50 x 30 cm. Museo “Carlos Zuluaga” - Teatro la Concha. Cali

Las creaciones del pintor muestran un cruce entre la memoria de Jovita y la vida del artista, quien además reconocía la trascendencia que tuvo para su vida personal conocer la historia de la *reina*, llegando incluso a asegurar que Jovita lo hizo pintor: “sin rodeos mencionaba que fue *tocado* por su aureola; que por ella se convirtió en artista y encontró su destino” (Tafur, 2020, p. 5). La influencia de esta mujer en la vida diaria del pintor lo llevó a bautizar su hogar como “La mansión de Jovita”, y abrir sus puertas para permitir a la población conocer no solo su obra y archivo periodístico, sino también la colección que construyó con objetos que pertenecieron a la *loca Jovita*.

En un segundo momento, realizó diferentes obras en tinta china, plumilla y aguada en las que prescinde del elemento periodístico y se centra en recrear la imagen del personaje (Ver imagen 31, 32, 33, 34, 35). En estas obras se destaca su maestría con el retrato y la figura anatómica, pues aún sin conocerla logró reflejar de manera muy verosímil sus facciones y posturas. Así mismo, realizó algunas estatuillas en barro y tallas en madera aludiendo al personaje (Ver imagen 36).



Imagen 31. *Jovita va al teatro.* Aguada. 2007. Aprox. 25 x 80 cm. Museo “Carlos Zuluaga” - Teatro la Concha. Cali.



Imagen 32. *Jovita recibiendo lluvia de flores.* Aguada. Aprox. 35 x 65 cm. Museo “Carlos Zuluaga” - Teatro la Concha. Cali.



Imagen 33. *Jovita Feijóo*. Aguada. Aprox.: 40 x 60 cm. Museo “Carlos Zuluaga” - Teatro la Concha. Cali.



Imagen 34. *Desfile de la Reina*. Aguada. Aprox. 40 x 60 cm. Museo “Carlos Zuluaga” - Teatro la Concha. Cali.



Imagen 35. *Jovita Feijóo, Reina de Cali.* Aguada. Aprox. 40 x 60 cm. Museo “Carlos Zuluaga” - Teatro la Concha. Cali.



Imagen 36. Estatuillas de Jovita. Carlos Zuluaga. Museo "Carlos Zuluaga" - Teatro la Concha. Cali.

Por otra parte, concretó colaboraciones con artistas de otras disciplinas como el director de teatro Fernando Vidal¹⁹ con quien en 2015 produjo la obra dramática *Jovita Frente al Espejo Roto*, que contó con la interpretación de la actriz Gloria González. Esta puesta en escena se estrenó en la “Mansión de Jovita” (hogar de Zuluaga) entonces ubicada en el barrio El Peñón y, a modo de recordatorios, el pintor realizó 70 estampillas en tinta china para obsequiar a los asistentes, cada una con un retrato diferente de la mujer (Ver imagen 37) (Visita guiada, Lisímaco Núñez, 27 de febrero de 2021).



Imagen 37. Detalle: Recordatorios de *Jovita frente al espejo roto*. 2015. Plumilla. Aprox. 40 x 90 cm. Museo “Carlos Zuluaga” - Teatro la Concha. Cali.

¹⁹ Director del Festival de Teatro Internacional de Cali.



Imagen 38. Iván Montoya en "La Mansión de Jovita", junto a una pintura y una talla de Zuluaga. Fotografía: Museo "Carlos Zuluaga"-Teatro la Concha. Cali.

Tras la muerte de Zuluaga en 2016, el Teatro La Concha (del cual fue co-fundador) destinó sus instalaciones físicas para la creación del "Museo Carlos Zuluaga", el cual expone permanentemente más de 100 obras del artista alrededor de Feijóo como las que se utilizan para el presente trabajo. Así mismo, el Teatro presenta piezas dramáticas basadas en el personaje de Jovita, como *El Último Cuarto de Hora* (2020) escrito y dirigido por Jorge Zabaraín, e interpretado nuevamente por González.

Las obras de Zuluaga referidas a Jovita presentan en su mayoría un carácter festivo y adulador. En algunas de ellas, la mujer se encuentra coronada, recibiendo una lluvia de flores,

saludando al pueblo desde carruajes imaginarios (Ver imagen 29, 32, 33, 34 y 35), o desfilando por las calles de Hollywood y Nueva York, como se observa en la exposición permanente del Museo Carlos Zuluaga (Teatro la Concha). Mientras en otras, el personaje se muestra recorriendo las calles de Cali o conversando en los cafés de la ciudad, tal como es recordada por quienes le sobrevivieron; pero, lo que es más interesante, es que algunas obras de Zuluaga la muestran en la soledad de su cuarto o con un semblante entre meditativo y afligido (Ver imagen 39, 40, 41 y 42). Lo anterior revela que el artista se interesó en dimensionar al personaje en la profundidad de su espíritu, no únicamente en lo que narra el alegre mito de su vida, sino conociendo sus facetas más íntimas como mujer, y como ser humano “tocado por la locura”.



Imagen 39. Detalle: *Jovita*. Aprox 40 x 70 cm. Museo "Carlos Zuluaga" - Teatro la Concha. Cali.



Imagen 40. Detalle *Sin título*. Museo Aprox. 40 x 60 cm. "Carlos Zuluaga" - Teatro la Concha. Cali.



Imagen 41. Detalle: *San Antonio de cabezas*. Carlos Zuluaga. Plumilla. Aprox. 60 x 40 cm. Museo "Carlos Zuluaga" - Teatro la Concha. Cali.

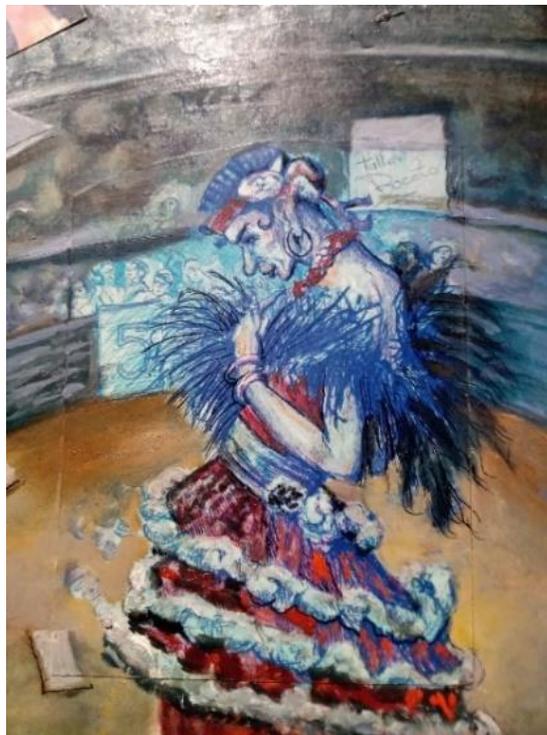


Imagen 42. Detalle: *Jovita en la Plaza de Toros*. Plumilla y Aguada. Aprox. 70 x 50 cm. Museo "Carlos Zuluaga" - Teatro la Concha. Cali.

Zuluaga, en contraste con Pombo, opta por no dulcificar las facciones de Feijóo, la presenta de una manera muy cercana a cómo fue su imagen real, con rasgos tan fuertes como atractivos. La comunicadora social Carolina Quevedo asegura que, a pesar de la fealdad natural de Jovita, Zuluaga se propuso “llevar a la luz esa belleza desbordante de la que él sí sabía habitaba Jovita. Era su humanidad, su esencia. Dice que la conoce perfectamente porque llevaba en él la esencia de ella” (Quevedo, Ficha curatorial, Teatro la Concha, 2021, p. 2). En esta aseveración se percibe la relación de identificación que construyó el artista con respecto a su personaje, quien a pesar de no conocerla adoptó su esencia como parte de sí mismo.

Otro elemento que se puede considerar en la obra de Zuluaga es la presencia de globos multicolores, que, contrario a la alegría que podrían sugerir, fueron elegidos por el pintor como símbolo de la melancolía que pretende destacar en el personaje:

(...) Vemos a una Jovita en la calle, recorriendo los barrios que la acogieron, acompañada de globos de colores, metáfora de la melancolía y la nostalgia. Emociones no sólo ligadas a Zuluaga, quien la retrató para darle vida a todo lo que ella representaba, sino para ser el portavoz de la reina que brilló con luz incandescente y elevó con orgullo cientos de globos de colores que hasta hoy persiguen su legado de alegría, belleza y encanto; pero también de fragilidad volátil (Ficha curatorial, Teatro la Concha, 2021, p. 2).

En este sentido es importante recordar que la melancolía ha estado vinculada con la enfermedad mental desde la antigüedad cuando Galeno de Pérgamo la identifica en su teoría humoral como el temperamento propiciado por la bilis negra. Según el médico romano este carácter se exacerbaba debido al humor generado en el bazo durante la digestión, el cual, en casos de exceso, deprimía el temperamento dando lugar a la melancolía, siendo esta uno de las cuatro

pasiones del alma propuestas por él (2013). La melancolía continuó siendo un tema de interés tanto para la ciencia como para el arte, así lo demuestra el grabado *Melancolía I* (1514) de Alberto Durero, las pinturas *Melancolía* (1860) y *El silencio* (1891) de Edgar Degas o *Melancolía* (1891) de Edvard Munch, entre otras.

Actualmente, el estado melancólico es tratado como uno de los componentes de la depresión como trastorno mental. Sin embargo, en el caso de Jovita, este aspecto no fue considerado relevante en la percepción social del personaje durante su tiempo de vida, así como tampoco ha sido central para las obras artísticas que se continúan realizando sobre ella. Solamente el pintor Carlos Zuluaga, y el biógrafo Javier Tafur han hecho énfasis en este rasgo de su ser. Este último, en *Jovita o la Biografía de las Ilusiones* se refiere a un estado anímico peculiar de la mujer: “Jovita se hundió en una pesadumbre dolorosa varios días; permaneció acostada en su habitación, con la luz apagada, y hasta los cuidados que tenían con ella en la casa le molestaban. Se tornó irritable y malgeniada” (2020, p. 149). En la misma obra, Tafur hace alusión a la tragedia ocurrida el 7 de agosto de 1956 en la ciudad de Cali cuando varios camiones militares, llenos de dinamita, explotaron en el espacio urbano y describe de la siguiente manera la reacción de Jovita ante el recuerdo de este acontecimiento:

Los ojos se le pusieron rojos y le fue dando como rabia y tristeza a la vez, como si estuviera viendo hierros retorcidos, paredes destruidas, un par de botas quemadas, restos humeantes, y se fue quedando callada. De pronto se levantó y se fue sin decirle nada. Se encerró en su habitación (2020, p. 109).

Zuluaga, por su parte, y con relación a lo planteado por Quevedo, no sólo reconoce el carácter melancólico como parte del personaje de Jovita, sino que también establece una identificación consigo mismo: encuentra un reflejo de sus emociones en las de Jovita, siendo esta

una de las razones por las cuales se dedica a retratarla persistentemente y convertirla en el eje de su obra. Zuluaga encuentra en Feijóo un espejo que le devuelve la imagen de su propio estado, si bien no de locura sí de melancolía.

4.4 Representaciones Plásticas de la Individuación de la Locura y su Acogimiento en las Ciudades

De acuerdo con las dinámicas sociales y representaciones artísticas estudiadas en este capítulo, es de resaltar que en el ámbito nacional José María Espinosa fue pionero en la tarea de dejar una memoria gráfica de los locos de la ciudad que habitó, reconociéndolos como parte de la historia de una población y como miembros activos de la misma. Fue pues, el primer artista en Colombia que presentó a estos personajes con nombre y rostro propio, y se valió de su trabajo para recoger la historia y el carácter de estos para la posteridad; aportando así un recurso valioso a la construcción de identidad emprendida por la Comisión Corográfica junto a los cronistas de la época. No obstante, la representación de los *Locos de Bogotá* no tuvo mayor eco en los artistas que le fueron contemporáneos y posteriores, lo cual muestra que, si bien se guarda memoria de este grupo de personajes que reflejaban parte del carácter y la esencia de una época particular, su influjo no alcanzó a permear la identidad de la ciudad ni a condicionar su cultura más allá de la generación de la que hicieron parte.

En contraste, la presencia y vigencia del personaje Jovita Feijóo en las artes de la ciudad de Cali, demuestra un importante cambio de paradigma respecto a la otredad y al concepto de locura que se manejaba en contextos previos; pues, en su caso, la locura no solamente fue

aprobada, sino que fue integrada a la sociedad de manera simbólica: la ciudad acoge la imagen de una mujer –que probablemente sufría de algún trastorno mental– como parte de su identidad.

Es entonces una locura que ya no es rechazada, ni inhumanamente tratada, sino una locura con la que la comunidad se identifica en su sentir; una comunidad que ya no teme a lo extraño, sino que lo adopta como parte de su ser. Este acogimiento trascendió el tiempo de vida de Jovita y mediante la expresión artística ha logrado mantenerse hasta la actualidad. Jovita resulta ser una heredera “moderna” de los locos de Bogotá, compartiendo con ellos la liberación del anonimato, siendo considerados como individuos por la sociedad y sacados a la luz desde el quehacer de los artistas plásticos y/o visuales.

En este orden de ideas, si Jovita es heredera de los locos de Bogotá, los artistas caleños que han dedicado su obra a representar a Jovita son herederos de Espinosa, quien inauguró en Colombia la posibilidad de acoger la locura mediante la creación artística, como parte de la realidad social, dando un rostro, una historia y un nombre a aquellos que en anteriores épocas no eran dignos de ser guardados en la memoria colectiva. Esta transmutación se da en las artes como reflejo de un cambio previo en las relaciones humanas, la estructura de las comunidades y el concepto social de locura que estas asumen.

Llama la atención que los tres artistas estudiados (Pombo, Zuluaga y Montoya) comparten una fijación declarada por el personaje Jovita: a su manera, cada uno asegura haber sido “contagiado” frenética e irresistiblemente por la locura de esta mujer. Dicho contagio ha sido la razón para justificar su obsesión creativa alrededor del personaje. Pombo lo simboliza con el beso que recibió de Feijóo; Montoya asegura que en el contacto visual se percibían como iguales, como si ella presintiese que sería él quien le prestase su cuerpo para continuar reinando después de muerta desde la actuación permanente; y Zuluaga cayó fascinado por la mirada ya inexistente de

una mujer que –en sus palabras– lo convertiría en artista. La consideró su motor y en cuya memoria encontró un reflejo de su propio *ser* melancólico.

Este “contagio” revela que para estos tres artistas de la segunda mitad de siglo XX y los inicios de siglo XXI, se ha superado en gran medida la vergüenza social y el estigma que anteriormente eran impuestos a la locura. Es pues, una época de empatía y, además, de importantes avances clínicos que, si bien no son aún concluyentes, son ampliamente significativos en contraste con los imaginarios sociales que en periodos anteriores se sostuvieron sobre el tema y que fueron documentados por las artes plásticas (como es el caso de la piedra de la locura); los cuales, a su vez, han logrado reflejar el concepto social de la pérdida de la razón no sólo mediante las evidencias que aporta, o lo que se visibiliza, sino también mediante el silencio de una época en la que no fue reconocida como parte de la sociedad (neoclasicismo), y, en consecuencia, no existieron registros artísticos de la misma.

Por último, cabe señalar que, en el ámbito caleño, son muchos los artistas contemporáneos que –en menor medida de los tres aquí estudiados– han dado continuidad al mito de Jovita como símbolo de identidad de la ciudad. Entre ellos se encuentran Antonio Patiño Santa, Arles Herrera, Oscar Esteban Martínez, Diego Fernando Bolaños, Luís H. Mesa, Mario Oñate, María Esperanza Londoño, *Salazar*, María del Pilar Zea, Johanna Plazas y *Giselle*.

Es notoria la transformación en los patrones bajo los cuales una parte de la sociedad colombiana ha concebido la locura y se ha relacionado con ella. El análisis de la obra de José María Espinosa demuestra que, con la emancipación de la Colonia que se emprendió durante la Regeneración, las ciudades colombianas empezaron a desligarse de aquellas nociones heredadas de Europa que –en su afán de orden y racionalidad– instaban a la exclusión de la diferencia, y como parte de ello, a la negación y marginación de la locura. En medio de la búsqueda de una

identidad promovida por los proyectos clasificatorios de la época (como la Comisión Corográfica), se reconoce la figura del *loco* como sujeto constitutivo de la sociedad, y como tal, empieza a visibilizarse en las artes, en las que se le otorga una caracterización y un nombre distintivo.

En este contexto, el *loco* en las artes ya no es (como en el mundo holandés) un ser anónimo y ficcional, una representación genérica, alguien que avergüenza y que no merece ser guardado en la memoria colectiva más que por su mancha; por el contrario, las artes empiezan a mostrar interés por retratar a aquellos ciudadanos reales que se consideran por fuera de los límites de la razón y en otrora *sin parte*; y que, sin embargo, deambulan libremente, dado que su locura es inofensiva (social y no clínica). Estos cuentan ya con una historia de vida y son reconocidos en las regiones como personajes representativos. Lo anterior refleja los cambios de percepción que se gestaron en la sociedad respecto a la locura y su aceptación, lo cual no solo estaría presente en la obra de Espinosa, sino que también cobraría fuerza en el siglo XX cuando la integración del loco en la vida pública se hizo aún más notoria, como sucedió con el personaje de Jovita Feijóo, cuyo desvarío no fue impedimento para enaltecerla como símbolo de la caleñidad y su imagen continúa teniendo vigencia hasta hoy en las artes plásticas y dramatúrgicas de la ciudad.

Estas transformaciones fueron posibles gracias a los diferentes factores sociales y científicos aquí expuestos y que permitieron considerar la locura ya no como un síntoma del pecado, sino como una condición que podría afectar a cualquiera y, por tanto, la respuesta hacia la misma fue cada vez más humana y empática. En este sentido se continuaron desarrollando avances a lo largo del siglo XX, uno de los principales fue la psicofarmacología y la apertura del hospital psiquiátrico no solo para los casos más graves sino para una población mayor que requiere tratamiento. Lo anterior presenta diferentes matices que han sido abordados de manera crítica por artistas contemporáneos, lo que además se integra a la discusión sobre la enfermedad mental con

los nuevos lenguajes y métodos del arte como, por ejemplo, las instalaciones o los audiovisuales. El siguiente capítulo recoge esta perspectiva desde la obra de algunos artistas latinoamericanos que se han interesado por el tema de la enfermedad mental y que permiten conocer el concepto social que actualmente se sostiene sobre la misma y su tratamiento.

5. Hospital Psiquiátrico y Psicofarmacología en la Obra de Tres Artistas Latinoamericanos

Contemporáneos

- Estás melancólico, (...) Necesitas un gramo de soma.
- Todas las ventajas del cristianismo y del alcohol; y ninguno de sus inconvenientes (...)
- Uno puede tomarse unas vacaciones de la realidad siempre que se le antoje, y volver de las mismas sin siquiera un dolor de cabeza o una mitología.
- La estabilidad quedó prácticamente asegurada.
- Un solo centímetro cúbico cura diez sentimientos melancólicos

Un mundo feliz - Aldous Huxley

A partir del siglo XX las concepciones sobre la locura y su tratamiento adoptan una mirada orgánica que pretende reconocer los factores genéticos y los trastornos biológicos como causa principal de las diferentes enfermedades mentales, siendo Eugen Bleuer el principal exponente de esta visión. De esta manera, la mirada psiquiátrica empieza a desprenderse de las nociones supersticiosas que emparentaban a la locura con los efectos del pecado y la conducta amoral. Aunado a ello, los planteamientos de Sigmund Freud con relación al psicoanálisis impulsaban la etapa conocida como Tercera Revolución Psiquiátrica, la cual estudiaba las expresiones del inconsciente en un acto de escucha, con el objeto de comprender las raíces del comportamiento del paciente.

Gracias al desarrollo que la industria farmacológica tuvo durante mediados del siglo XX, se introdujo el uso de antipsicóticos en el tratamiento médico de las enfermedades mentales. Esta práctica permitiría reemplazar métodos como la lobotomía o la atadura física por la psicofarmacología, consiguiendo un efecto similar a la sedación que se alcanzaba con estas, pero actuando esta vez de manera interna (en el control de los neurotransmisores o favorecimiento de la transmisión sináptica) y no externa (privación de movimiento o invasión de los lóbulos cerebrales).

Paralelamente, los hospitales psiquiátricos respondieron a estas dinámicas, adaptándolas a su ejercicio en búsqueda de la mejoría del paciente. Este salto, de acuerdo con el médico Francisco López-Muñoz, suponía “por primera vez en la historia, la introducción en clínica de herramientas terapéuticas realmente eficaces en el manejo del paciente psiquiátrico” (2000, p. 1), debido a que en la época pre-farmacológica era difícil medir o contrastar la eficacia de los métodos profilácticos aplicados en la salud mental. El uso de los psicofármacos continúa desarrollándose y sigue teniendo vigencia en la actualidad, además es uno de los grandes descubrimientos clínicos, análogo al uso de antibióticos en la medicina general. Así lo expone el neurofisiólogo Allan Hobson (1994) al plantear que “el desarrollo de drogas que interactúan con los sistemas químicos cerebrales es el más importante avance en la historia de la psiquiatría moderna” (Hobson, 1994, como se citó en López-Muñoz, 2000, p. 1).

De cara a esta realidad, han sido numerosos los artistas plásticos que, habiendo tenido o no contacto con los psicofármacos y/o la internación psiquiátrica, expresan en su obra un punto de vista particular con relación a estas prácticas propias de la modernidad. Algunos de ellos elogian a la psiquiatría y su servicio en la sociedad, mientras que otros invitan a observar de manera crítica fenómenos propios de estas nuevas dinámicas, haciendo énfasis en el tema de la auto-medicación.

De cualquier manera, existe un punto de encuentro en el abordaje de la locura por parte de las artes contemporáneas, y es la tendencia a volcar la mirada ya no en el sujeto reconocido como “loco”, sino en el lugar que este habita: el hospital psiquiátrico. Las puertas de este lugar –que hasta mediados del siglo XX se reservaba para casos graves– se han abierto notoriamente durante los últimos 60 años, y la sociedad ha superado en gran medida el estigma que guardaba sobre quienes requerían atención u hospitalización psiquiátrica. Es de esta manera como lo reflejan las artes visuales, las cuales hacen cada vez menos énfasis en el individuo y se centran con mayor

interés en el lugar de tratamiento y las diversas prácticas, relaciones y símiles que derivan del mismo.

Como parte de lo anterior, la mirada a un conjunto de artistas de distintos contextos permitió llegar a la obra de creadores visuales como los venezolanos Alejandro Colina y Javier Téllez y la artista colombiana Libia Posada, quienes en algunas de sus obras tratan el tema de la locura y su impacto en el entorno social. Cada uno de ellos recurre a diferentes métodos y formas expresivas para realizar una crítica sobre este asunto desde las artes plásticas y visuales. Su principal interés es aludir a la modernidad del tratamiento psiquiátrico, la cual se caracteriza por dos factores primordiales: el nacimiento de la psicofarmacología y la apertura del internamiento a una población mayor y más precisa que la anteriormente atendida.²⁰

En el caso de Alejandro Colina sus esculturas y pinturas relativas a la psiquiatría denotan una postura que, por un lado, reconoce la enfermedad mental como una condición que puede hacer presencia en cualquier estrato social y económico y, por el otro, encomia el servicio que la institución psiquiátrica ofrece a la sociedad; en el caso de las instalaciones y cortos audiovisuales de Javier Téllez es importante reflexionar sobre el espacio destinado a la enfermedad mental, sus dinámicas y la exclusión que supone; además, demuestra interés en dar a conocer las verdaderas voces de la locura, es decir, los planteamientos y puntos de vista de los pacientes psiquiátricos internos a lo largo del mundo; y, por último, genera cuestionamientos sobre la psicofarmacología. En este aspecto su obra se encuentra con la propuesta plástica de Libia Posada, quien mediante el arte de la instalación invita a pensar sobre el sujeto que habita un cuerpo condicionado por la locura

²⁰ De acuerdo con lo tratado en capítulos anteriores, hasta mediados del siglo XX el internamiento psiquiátrico se destinó a casos “graves”, así como a delincuentes y toxicómanos. La repercusión de la enfermedad era determinada por aquello que no convenía ser expuesto en la vida pública, y no por un diagnóstico riguroso y exento de señalamientos morales.

y sobre cuya materialidad se practican diferentes tratamientos en busca de su curación; en la obra de Posada destacan los métodos de contención y la psicofarmacología y hace también alusión al cuerpo no físico, sino social, que constituyen los miembros de una comunidad.

Lo anterior permite hacer una lectura de las visiones de estos tres artistas como ejemplos representativos de discursos expuestos desde el arte contemporáneo con relación a la enfermedad mental. Así, la presente unidad temática se concentra en Alejandro Colina, su reconocimiento por las psicopatologías en las diferentes capas la sociedad y su elogio hacia la ciencia; Javier Téllez y sus obras audiovisuales en las que otorga protagonismo a enfermos mentales reales e instalaciones en las que reflexiona sobre la institución psiquiátrica; y Libia Posada con el doble cuestionamiento sobre el ser que habita el cuerpo mentalmente enfermo, y sobre el cuerpo social conformado por los habitantes de una comunidad también proclive a la enfermedad.

El estudio de estas expresiones artísticas posibilita, para este trabajo, una tercera perspectiva en el análisis del arte como reflejo de las transformaciones en el concepto social de locura que se ha sostenido desde el siglo XV hasta la actualidad en diferentes contextos. En este sentido, se notará que el interés por dar visibilidad a los *locos* populares de una región también fue superado debido al crecimiento de las ciudades; en su lugar, la sociedad contemporánea muestra preocupación por los efectos derivados del tratamiento psiquiátrico moderno, tales como la anulación de la individualidad y la automedicación.

5.1 Alejandro Colina y su Apología a la Psiquiatría

El artista plástico venezolano Alejandro Colina nació en Caracas (1901-1975) y murió en la misma ciudad. Desde su infancia demostró afinidad hacia la escultura, razón por la que ingresa a los 13 años a la Academia de Artes Plásticas donde estudió dibujo, perspectiva, escultura y

paisaje natural; además, amplió sus conocimientos formándose en las bases de la anatomía y la escultura (Díaz, 2002, pp. 42-43). Más adelante se desempeñaría como docente y directivo de la Escuela de Artes y Oficios. Su obra escultórica se caracterizó por un marcado estilo indigenista y nacionalista y es reconocida como una de las más emblemáticas de Venezuela.

Su interés por la iconografía indigenista latinoamericana estuvo motivado por las observaciones *in situ* que realizó en su convivencia con diversas etnias indígenas venezolanas durante más de ocho años. Como producto de lo anterior, realizó algunas de sus obras más importantes, entre ellas *El Monumento a María Lionza* (Caracas) y la *Plaza de Tacarigua* (Maracay). Su principal aporte consistió en “surtir de una valoración estética” los vestigios pertenecientes a los pueblos indígenas y sus elementos prehispánicos, siendo pionero en una época en la que “era común identificar las expresiones simbólicas del arte aborígen como material de estudio exclusivo de las ciencias antropológicas” (Morales, 2011, p. 25). Por otra parte, su obra fue motivo de constante polémica, dado que algunos sectores conservadores rechazaban la defensa y evocación de la figura del indio (Díaz, 2002, p. 44); además, su tendencia por los desnudos fue censurada por la Sociedad Bolivariana durante el periodo perezjimenista (Esteva-Grillet, 2000, p. 236).

Si bien sus esculturas son reconocidas popularmente como símbolo de la cultura nacional, la relevancia de Colina en la historia del arte venezolano ha sido proscrita como lo demuestran las escasas investigaciones que se encuentran sobre su obra. Así lo reconoce el historiador del arte Roldán Esteva-Grillet en el documental *Alejandro Colina, Mitología de la Imagen* (2009), quien considera que tal olvido es atribuido a su decisión artística, la cual “lo lleva a un aislamiento con respecto a lo que iba a ser el nuevo mundo del artista del siglo XX, que era un mundo que iba a

estar marcado por el mercado artístico” (Bolívar, 2009, 37’02’’). En la misma producción, el museógrafo y crítico de arte Francisco Da’ Antonio, apunta que:

Colina se menciona en la historia y en las críticas (...), lo que no está es situado. Pero la valoración de la obra de Colina como análisis plástico o como proposición artística o como aporte de alguna u otra forma a la historia del arte en Venezuela, eso no se ha escrito. Eso es lo que no está en las historias (36’15’’).

En igual olvido se mantiene una parte de su obra ampliamente significativa para el rastreo del concepto de locura en las artes contemporáneas. Se trata de un mural y 12 bustos que el artista plástico realizó durante los meses que duró su estadía en el Hospital Psiquiátrico de Caracas. A este lugar llegó luego de tres años de reclusión como preso político de la dictadura de Juan Vicente Gómez. Fue su ex-compañero de celda, el poeta Andrés Eloy Blanco, quien gestionó la hospitalización de Colina. Aminta Díaz, su principal biógrafa detalla al respecto:

Al Hospital Psiquiátrico llega muy enfermo: la salud física y mental en completo deterioro, los maltratos de los grillos, las torturas, y, principalmente, los desengaños, las miserias humanas, habían hecho trastocar su mente creadora, soñadora (...). Su recuperación fue asombrosamente rápida. El doctor Pedro González Rincones, director del Hospital, le dio un trato especial y con su apoyo realizó una interesante labor con los enfermos: les organizó prácticas deportivas, clases de dibujo y escultura y los empleó como ayudantes en sus trabajos artísticos (Díaz, 2002, p. 47).

Su cercanía con el hospital psiquiátrico y lo que significó vivir la experiencia de estar recluido en este lugar lo llevó a realizar algunas obras vinculadas con los estados mentales del ser humano. Dos de ellas fueron realizadas durante su estancia en el lugar, estas obras son: *Las*

Patologías (1937) y *El Arte y la Ciencia de la Psiquiatría* (1937 y 1962). La primera corresponde a un grupo de cabezas escultóricas y la segunda a una pintura mural.

Es importante indicar que el propósito de este estudio, no pretende aludir a Colina como enfermo mental ni al aspecto psicopatológico de su obra, sino al modo en que el artista hizo referencia al tema de la locura y el tratamiento clínico.

5.1.1 *Las Patologías*. Rostros de la Enfermedad Mental

Para la realización de los 12 bustos que conforman el conjunto de *Las Patologías* (1937), este artista venezolano tomó como modelos a sus compañeros internos de quienes destacó las expresiones propias de sus padecimientos mentales y los plasmó en cada uno de los bustos modelados en yeso (Ver imagen 1). Es así como entre este conjunto pueden identificarse diferentes enfermedades mentales, como la esquizofrenia, la depresión, la psicosis, entre otras, a través de las cuales “el artista se asoma a los abismos del alma humana” (Bolívar, 2009, 20’25’’). De los 12 bustos, solo se conservan ocho, los cuales permanecen expuestos en el Hospital Psiquiátrico de Caracas.



Imagen 1. *Las Patologías* (1937), Alejandro Colina, medidas variables, escultura en yeso, Hospital Psiquiátrico de Caracas.

La posición que Colina adopta para realizar este conjunto escultórico es la del artista observador que es cercano a los sujetos que retrata, más no se expresa desde su propia condición. Su estancia en el hospital le permitió establecer contacto con los demás pacientes, analizar sus conductas y seguramente entablar conversación con los mismos, lo que enriqueció el contenido de la obra. El artista fue capaz de hacer una escisión entre su propia enfermedad y la de sus pares; no crea desde su propia psicopatología, ni se interesa por la autorreferencialidad de su experiencia, sino que se vale de la situación para realizar un análisis minucioso y sensato de las expresiones del alma humana que le rodean.

Sobre este aspecto, el escultor Silvestre Chacón señala que:

Notamos, por ejemplo, en esas cabezas de esas personas enfermas cómo las representa con una psicología donde podemos apreciar verdaderamente la enfermedad desde un punto de

vista mental; pero Colina en ningún momento podía estar afectado dentro de ese mundo, al contrario: indaga sobre ese mundo (ídem, 2009, 20'42'').

En este sentido, aunque se hable de momentos históricos y geográficos diferentes, podría relacionarse el ejercicio escultórico de Colina con las representaciones gráficas de Espinosa. Ambos toman distancia de la escena, estudian en detalle el carácter y los rasgos de los “locos” que retratan y, mediante su obra dejan testimonio de la manera en que perciben la locura en sus contextos particulares: Espinosa desde la ciudad de Bogotá y Colina mientras estaba en el Hospital Psiquiátrico de Caracas. Eso sí, distan en el grupo focal en que cada uno basa su obra pues, el primero hace referencia a la locura popular, callejera o de “irreverencia”, mientras que el segundo se centra en la locura clínica. De acuerdo con lo anterior, los locos abordados por Colina no son ya representativos de la ciudad (Caracas), sino de su Hospital Psiquiátrico. La locura ha tomado un lugar para habitar, que se destina menos a casos graves y se muestra paulatinamente más abierto a la integración con la sociedad, reconociendo que la aquí denominada locura –como irreverencia– guarda en su seno casos que merecen un tratamiento clínico.

Otro aspecto a considerar en la relación de Colina con los artistas estudiados previamente es que, si bien la naturaleza de los bustos dota de identidad a los retratados, más allá de este aspecto no existe una individuación que particularice la historia de vida de los mismos, continúan siendo ejemplos anónimos de cómo se percibe la enfermedad mental en el imaginario social. Sin embargo, este ya no es un imaginario mágico basado en la superstición, como lo fuera la piedra de la locura y sus conceptos relativos, sino que se sustenta en prácticas clínicas tendentes a la evolución que el siglo XX posibilita para la psiquiatría.

5.1.2 *El Arte y la Ciencia de la Psiquiatría. Conviviendo Entre Máscaras*

La segunda obra que Alejandro Colina realiza durante su estadía en el hospital es el mural *El Arte y la Ciencia de la Psiquiatría* o *El Carnaval de la Vida* (1937), la cual pintó sobre una de las paredes de la sala de juntas del centro. Debido a la calidad de los materiales, esta obra no se pudo conservar; sin embargo, años después, hacia 1962, el artista realizó una versión al óleo sobre lienzo que reposa en el mismo Hospital (Ver imagen 2).



Imagen 2. *El Arte y la Ciencia de la Psiquiatría* (1962), Alejandro Colina, 110 x 110 cm., óleo sobre lienzo, Hospital Psiquiátrico de Caracas, fotografía: Carlos Germán Rojas.

Aminta Díaz se refiere a esta pintura con las siguientes palabras:

Colina consideraba el tiempo que pasó en el Hospital como el más fecundo como artista. Prueba de ello son las valiosas obras que permanecen encerradas en un cuartucho en ese centro asistencial: el cuadro *La Ciencia y la Psiquiatría*, que es una reproducción que hizo en 1962 del mural de 3 metros de alto por tres de ancho que pintó en 1937 en unas de las paredes del Hospital; sobre esta obra pictórica el artista expresó: «La ciencia psiquiátrica lograría devolver a sus pacientes su máscara (...), la máscara que la enfermedad le ha quitado haciendo creer que los seres normales no serían sino sujetos, que saben llevar bien el antifaz» (2002, p. 47).

En esta pieza, el artista expone su visión sobre la psiquiatría y el aporte de la misma a la sociedad. Para ello, presenta a las diferentes clases sociales siendo afectadas de una u otra manera por la enfermedad mental, mezclando su particular estilo indigenista con la alegoría de los símbolos clásicos.

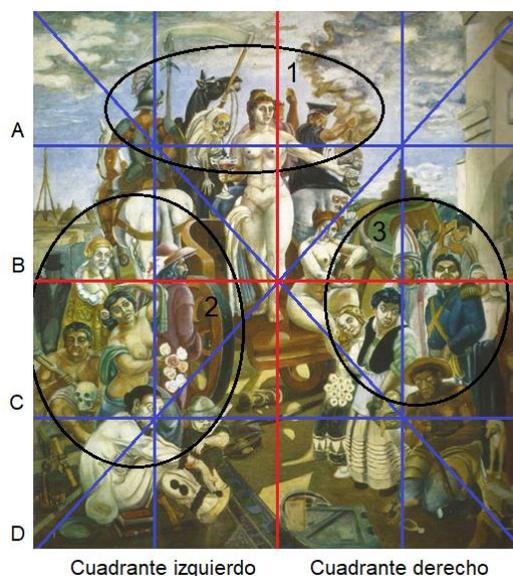


Imagen 3. Composición del lienzo con sus ejes, cuadrantes, diagonales y sus grupos de personajes. Intervención de la autora sobre reproducción del original (2021)

Siguiendo la agrupación que plantea la imagen 3, se observa que, a primera vista, la obra muestra la marcha de una cuadriga que avanza hacia uno de los dos destinos presentados en cada hemisferio: al lado derecho se muestra la torre de Babel a una distancia próxima y el sendero que conduce a ella es limpio y sin obstáculos, mientras al lado opuesto se percibe la ciudad de París, cuyo camino es un laberinto. En la parte superior, se percibe un primer grupo conformado por 5 personajes (1): comandando la cuadriga se visualiza a cuatro jinetes, cada uno de ellos carga con un objeto: una lanza, una guadaña, una moneda de oro y un incensario que eleva su humo hasta confundirse con las nubes. Tres de los jinetes miran hacia atrás, siendo solo uno de ellos que no permite ver su rostro, pues observa fijamente hacia el destino de la derecha. Los caballos que cargan con ellos son de diferentes colores, y, aunque el de color negro (que relincha) parece en marcha, por el caballo de color blanco sabemos que la cuadriga está detenida.

En su parte posterior, el carruaje transporta a dos mujeres desnudas, una de pie— que conforma el personaje central de la obra— sosteniendo en una mano una copa de vino rodeada por dos serpientes y en la otra muestra tres máscaras o antifaces. Con ella concluye la lectura del cuadrante superior de la obra y le sigue la lectura de los cuadrantes medios e inferior; es entonces cuando aparece la segunda mujer, quien está sedente, mira hacia el espectador y lleva una manzana. Debajo de la cuadriga hay un pico y una pala, así como unos grilletes.

En cada uno de los lados de los cuadrantes medios e inferior hay dos agrupaciones de individuos que se reúnen a los pies del vehículo. La agrupación izquierda (2) se conforma por siete personajes: un hombre con traje de la época de la conquista y ataviado con un sombrero de plumas; una dama vestida de gala y detrás suyo la silueta de un caballero de levita y sombrero de copa negro. En una línea más cercana al espectador hay dos personajes con características indígenas: una mujer semidesnuda que lleva un ramo de flores en la mano, y un hombre sentado, quien

sostiene en su regazo una calavera y lleva una muleta en su mano derecha. Por último, y en el primer plano se presentan dos personajes sedentes sobre una alfombra; el primero es un hombre de baja estatura vestido como soldado, quien sostiene un arma entre sus manos, el segundo es un hombre vestido de pierrot y mostrando los cortes de sus muñecas; a su alrededor hay diversos objetos: un microscopio, algunos libros, un matraz y un platón.

Por su parte, el conjunto de la derecha (3) está conformado por ocho personajes: En la parte posterior hay un hombre que lleva su cabeza cubierta con un velo y levanta una cruz en una de sus manos, junto a él, hay una anciana con un búho que se asoma por la ventana de una casa.²¹ Delante de estos se muestra un fraile, un militar de gesto altivo, una monja aparentemente ciega y otro fraile cabizbajo; en medio de los dos últimos hay un perro. Cierra la escena una mujer madura que carga una cesta con animales muertos, mientras que detrás suyo hay una joven con un ramo de flores y en el primer plano, se visualiza un hombre de piel negra de rodillas en el suelo, quien sostiene una maza entre sus manos. A su vez, está rodeado por algunos objetos: un yunque, un compás y un martillo. En medio de ambas agrupaciones reposa un escudo de combate y un escudo heráldico.

Un primer asunto a resaltar es la jerarquía que Colina establece en la obra: en una lectura vertical de la misma se puede notar que los primeros personajes en hacer presencia son los cuatro jinetes que conducen el carruaje. De acuerdo con Amarista: “la guerra sería el psiquiatra y su equipo, la Muerte los tratamientos chocantes, el Hambre la laborterapia y la Peste los tratamientos biológicos” (2002, p. 196). Sobre el mismo eje (A) se ubica el rostro de la mujer que representa a la ciencia; sin embargo, su cuerpo y los objetos que sostiene hacen parte del segundo eje (B). Los

²¹ Este personaje puede observarse con mayor claridad en el Anexo 4. *Otros ejemplos de obras de Alejandro Colina y Javier Téllez.*

antifaces que lleva en su mano izquierda representan la máscara que la psiquiatría otorga al paciente, necesaria para su reintegración a la sociedad, mientras la copa que carga en su otra mano representa el tratamiento farmacológico que permite tal reincorporación.

Si bien la obra de Colina expone un juicio favorable hacia la psiquiatría (con cuyos métodos se mostraba agradecido) la simbología de las máscaras muestra una posición crítica: la psiquiatría –aunque cumple con su función– oculta la verdadera naturaleza del paciente. Su reintegro a la sociedad no está determinado por un cambio real, sino que es posible gracias a los fármacos y demás tratamientos que le han devuelto la máscara que se le exige para ser aceptado. Colina entonces acepta que la *normalidad* es un constructo o una ficción que como sociedad escenificamos permanentemente, aunque esto diste de nuestro carácter verdadero:

De un lado, la Ciencia (mujer parada en el carro), utiliza los fármacos y en esto el artista previó la aparición del arsenal terapéutico actual, para devolver al sujeto a la normalidad, que para Colina consiste en una máscara que es preciso llevar en el medio social; el ser normal sabe llevar su antifaz, es decir, se adapta a las pautas que la sociedad le impone, aunque estas lo lesionen o le disgusten (Amarista, 2002, p. 195).

Siguiendo el orden jerárquico propuesto, es notable que el segundo eje (B) incorpora los dos posibles destinos del carruaje: la torre de Babel, que representa un sino tendente a la confusión, pero también a la verdad que se teje mediante el lenguaje. Ambas nociones están relacionadas con el estado de locura; y la ciudad de París, como epicentro de la ciencia que significaba para la época de Colina. El contraste entre estos opuestos indicaría que la multitud que acompaña al carruaje (agrupaciones 2 y 3) se encaminaría inevitablemente hacia el destino de la confusión y el caos, pero gracias a la guía de la ciencia y la psiquiatría su rumbo cambiaría para dirigirse hacia la racionalidad, aunque el camino (laberinto) sea más extenso y complejo.

Este eje muestra también el rostro y el torso de la segunda mujer, quien representa al Arte. El fruto que lleva en sus manos simboliza que la función terapéutica de éste “humaniza y endulza la vida del enfermo, facilitando la posibilidad del retorno al grupo social” (p. 195). Lo anterior ha sido experimentado por Colina gracias al taller que el director del hospital ordenó construir, tanto para la realización de sus obras, como para la instrucción de los demás internos, a quienes el artista enseñó pintura y escultura y los empleaba como ayudantes.

Los demás personajes que hacen parte del segundo eje se caracterizan por ostentar el poder de una u otra manera, ya sea el poder económico de la clase alta que aparecen en el grupo dos (dama vestida de gala y caballeros de sombrero), o el poder de la Iglesia y el Estado representados en el grupo tres. La actitud desafiante del militar haría referencia a un delirio de grandeza motivado por el poder, mientras que el obispo y la monja observan al grupo de alienados del extremo contrario (2). Sin embargo, esta última lleva unos anteojos opacos que indicarían su negativa a ver la realidad del pueblo, del mismo modo en que el fraile cabizbajo se muestra concentrado en sus meditaciones y oraciones. De acuerdo con Amarista, este personaje “se resigna por el éxito de la psiquiatría” y “el obispo quizás piensa en las futuras relaciones de la Iglesia con la nueva psiquiatría”. Por su parte, el hombre que carga con la cruz se yergue en una posición contraria al resto del grupo, lo que indica que se encuentra absorto en un delirio místico que lo separa incluso de la iglesia.

Por último, hace parte de este eje la bruja que se asoma por la ventana junto con el búho (se detalla en el Anexo 3: Otros ejemplos de Obras de Alejandro Colina y Javier Téllez); esta simbolizaría las anteriores prácticas supersticiosas para el tratamiento de la locura; no hace parte de la procesión debido al triunfo de la ciencia sobre las creencias populares, representando así el

desuso de las mismas: “La bruja con su búho diabólico, sonrío con sarcasmo despreciando a la ciencia, que le arrebató sus presas y la aleja del oscurantismo que reina en sus dominios” (p. 197).

En el tercer eje (C) convergen los personajes asociados con la clase popular y el cuarto (D) se centra en la representación de objetos con carga simbólica relacionada con los primeros. En el cuadrante izquierdo (agrupación 2), como ya se indicó, hay cuatro personajes: el hombre que sostiene una calavera y una muleta sería un chamán que representaría las creencias de los pueblos indígenas que han sido reemplazadas por la ciencia y, como parte de ello, la psiquiatría en el ámbito de la salud mental; la mujer semidesnuda (que lleva un ramo de flores) encarnaría los desenfrenos pasionales; el pierrot teniendo la ciencia a su alrededor no la aprecia y se hunde en las profundidades de su melancolía, atentando incluso contra su propia vida; por último, el hombre de baja estatura se disfraza de soldado como si se tratase de un ideal frustrado.

En el cuadrante derecho (agrupación 3) se muestra a tres personajes: la joven que es acompañada por la mujer madura, quien según Amarista, “una vez sana, asume sus responsabilidades de nuevo y retorna a sus quehaceres hogareños” (p. 197), y el herrero que se muestra de rodillas debido a su arrepentimiento por los excesos que han gobernado su vida “y ya rehabilitado procede a recolectar sus instrumentos de trabajo, de los cuales se desentendió en el curso de su enfermedad” (*ídem*). Por último, llama la atención la caracterización que el artista da a los ojos de los personajes, quienes representan los “locos” y el Arte con una mirada desorbitada; mientras que la Ciencia y los jinetes están serenos.

Colina hace uso de esta alegoría para indicar que la enfermedad mental no hace distinción de clases sociales: “la enfermedad mental es igualitaria, por ello Colina en sus abigarrados y numerosos personajes representa los diferentes estratos sociales, niveles culturales, colores de piel, edades, profesiones, sexo, etc.” (p. 196). Además, mediante la estructura que da a su obra, muestra

el cambio de manos que se percibe en el siglo XX con respecto al concepto de locura: anteriormente era relacionado con ideas religiosas como consecuencia del pecado y su tratamiento se basaba en supersticiones (aspecto que se interpreta desde la piedra de la locura), sin embargo, la entrada triunfal de la psiquiatría establece un nuevo orden fundamentado en el rigor científico. Esta transformación cambiaría el destino al que se encaminaba el manejo de la enfermedad mental: en lugar de continuar la vía plana y breve hacia la confusa Babel se desvía hacia la sensata e ilustrada París, aunque su recorrido sea más extenso y dificultoso. Finalmente, mediante la simbología propuesta por el autor logra hacer alusión a las tres etapas que marcan la historia y evolución de la psiquiatría, que, siguiendo a Amarista, son la mágica, pre-científica y científica (p. 198).

La concienzuda estructura de la obra permite observar que, a pesar de que el mural original fue realizado durante la época en que el artista continuaba interno, se trata de una disertación clara, ordenada y cargada de significado, propia de una personalidad no patológica. Esto indica que la alteración en el estado mental de Colina se trató de un periodo transitorio debido a los traumas de la prisión y no a una condición crónica. Lo anterior le permitió establecerse en medio de ambas posiciones, la analítica y consciente que cada vez recobraba más, y la alienada que percibía en su estado inicial y el de sus compañeros.

Cabe señalar que la presentación pública del mural se hizo en 1938 y fue acompañada por las siguientes palabras del Dr. Pedro González Rincones:

En los muros de este salón, que servirá de Sala de reuniones y de estudio, la imaginación de un artista que en tiempos pasados fue paciente de este Hospital, dejó grabado en ese cuadro su concepto de psiquiatría, la ciencia y el arte. (...) lo encuentro sumamente interesante no sólo porque su ejecución marcó el triunfo de la personalidad psicótica sino

también porque en sus matices fríos y en sus figuras torturadas existe una gran suma de emoción: la del ser humano que recupera la conciencia (González, 1938, como se citó en Díaz, 2002, p. 47).

Por último, se destaca que en la obra de Colina pervive la caracterización del loco como individuo que, de acuerdo con el capítulo anterior, se establecería en las artes a partir del siglo XIX; no obstante, los personajes presentados por este artista carecen de una historia de vida debido a que lo que se desea resaltar es la relación de estos con la institución psiquiátrica. Incluso los bustos realizados con base en los rostros y expresiones de sus compañeros internos, conservan una motivación que radica en el tratamiento hospitalario, pues Colina no decide esculpir a enfermos mentales externos o ajenos al centro clínico, sino que elige como modelos a los personajes con los que convivía en el centro psiquiátrico, a pesar de que él no se refleje físicamente en las esculturas, sino que se vincula de manera implícita en la elección de retratar los rostros de quienes habitan el lugar.

Con la entrada del siglo XXI, empezará a vislumbrarse el aspecto clínico psiquiátrico con mayor fuerza: los artistas que hacen alusión al concepto social de locura y su tratamiento se alejan cada vez más de la representación del individuo mentalmente enfermo, para centrar la atención en el lugar que este habita para sanar. Además, las dinámicas y materialidades propias del arte contemporáneo hacen presencia en la interpelación sobre la enfermedad mental, por lo cual las técnicas que empiezan a emplearse permiten una superación de lo que hasta aquí se ha expuesto sobre la representación plástica de la locura (pintura y escultura). Así, es posible traer a colación la propuesta de otros dos artistas: uno vinculado nuevamente con el entorno venezolano, y la otra con el contexto colombiano. Se trata de Javier Téllez y Libia Posada, cuyas obras ofrecen una

interpretación de la enfermedad mental y su tratamiento actual, incorporando técnicas y formas expresivas propias del arte contemporáneo.

5.2 Javier Téllez y su Arte Para Curar a los Cuerdos

A lo largo del siglo XX, y partiendo de los conceptos propuestos por Duchamp, la modernidad posibilitaría nuevos formatos para las expresiones plásticas que no solo superarían la bidimensionalidad, sino que también abrieron espacio a la meta-reflexión artística, indagando por su lenguaje y su relación con diversas categorías socioculturales. Así, en la posmodernidad, las artes plásticas se revisten de una evidente carga autocrítica, la cual expone mediante el desarrollo de obras cuyo logro no siempre radica en la creación de una nueva materialidad, sino en la recreación de situaciones, espacios u objetos ya dados; esto, con el fin de provocar en el espectador la capacidad reflexiva y que, a partir de lo experiencial, le permita volver la mirada hacia sí mismo y hacia las dinámicas sociales en las que se halla inmerso (Bourriaud, 2008, p.27).

Algunas de estas formas, como lo son las instalaciones y el arte relacional,²² parten de una base conceptual que explora la facultad retórica del objeto y a partir de ello se establece un discurso sociológico que involucra tanto aspectos estéticos como históricos, sociales e incluso éticos. La evolución de esta estética llegaría en los noventa con las propuestas artísticas que trascenderían la interacción con un objeto para abarcar las relaciones espaciales y temporales que de él se desprenden, llevando así a una reflexión del sujeto como resultado de la experiencia relacional. De esta manera se sitúa primeramente la concepción de espacios, objetos e instituciones como

²² Concepto propuesto por Nicolás Bourriaud en su obra “Estética relacional” (1998), haciendo referencia a la tendencia artística que tuvo lugar durante la década de los noventa bajo el interés de posibilitar espacios en los que el espectador entrase en contacto directo con determinado material, de modo que la completitud de la obra dependiese de tal interacción y de las modificaciones generadas a través de ella.

resultado de las relaciones humanas y, por tanto, aspectos constitutivos de la vida en común; en palabras de Bourriaud (1998), elementos que regulan los encuentros humanos y los procesos flexibles de los mismos.

Todo lo anterior lleva a considerar un cambio en la concepción de la *techné*, pues no se trata ya de una facultad creativa que estribe en las habilidades manuales o físicas del autor de una obra, ni del perfeccionamiento de su técnica sobre un material en la noción tradicional; hablamos de un arte que se configura en términos ideológicos al cuestionar la realidad social de su momento y, por tanto, la evaluación de su técnica se presenta íntimamente ligada a las ideas que expone en su manifestación. En este sentido, el artista contemporáneo se aleja del rol de demiurgo y se acerca mucho más al de investigador (Hernández, 1996, p. 18).

En este sentido, el análisis que concierne al presente estudio se muestra de manera transversal a diferentes épocas de la historia y del arte hasta llegar a la modernidad, lo que permite conocer el tratamiento que las expresiones artísticas contemporáneas dan a la cuestión de la enfermedad mental, situadas en el uso de nuevas técnicas para retomar una temática que ha sido explorada desde otros periodos y métodos de creación. Es así como las obras contemporáneas que se abordan en el presente capítulo permiten comprender la “superación” que –en un sentido hegeliano– se percibe en la búsqueda artística sobre el tema de la locura en la modernidad, en contraste con las formas que la misma presentó en épocas anteriores.

Con relación a lo anterior cabe recordar las ideas de Gadamer (1991), quien afirma que el arte moderno dialoga con el del pasado en una relación de dependencia, pues el artista moderno debe comprender el lenguaje de la tradición como antecedente y base de su propuesta para alcanzar una superación; así como el receptor debe estar inmerso en la simultaneidad del ayer y del hoy para comprender la continuidad de las formas estéticas.

Bajo esta premisa se inscribe la obra del artista plástico venezolano Javier Téllez (1969-), quien desde 1988 ha recurrido al arte de la instalación para plantear reflexiones sobre asuntos socioculturalmente periféricos. El artista, hijo de médicos psiquiatras, ha declarado que el contacto que tuvo desde su niñez con la institución psiquiátrica fue determinante para la decisión artística de interrogar por la enfermedad mental en el contexto actual. A raíz de ello, desde 1994 sus obras empiezan a mostrar gran interés en el tema de la enfermedad mental, haciendo especial hincapié en la crítica hacia los métodos propios del siglo XX: el confinamiento y el tratamiento farmacológico.

Su padre trabajaba en el Hospital Psiquiátrico de Bárbula, en Valencia, donde Téllez solía visitarlo. En su casa, por razones de espacio, el salón de juegos era también el de consulta para los pacientes psiquiátricos. Todo esto motivó desde muy temprano la conciencia de los límites relativos que separan/unen lo patológico de lo «normal» (Carreño, 2011, p. 26).

Siguiendo a Hernández, en las instalaciones de Téllez se destaca el valor expresivo de los objetos, no sólo en su significado material y simbólico, sino en su dimensión enunciativa toda vez que estos enmarcan la apropiación de un discurso alrededor de la locura en nuestra sociedad contemporánea: “el artista plantea la revisión de la connotación ideológica de la locura, como experiencia compleja que ha sido expuesta a la indiferencia y la marginalidad” (1996, p. 19). En cuanto a las influencias de las que ha bebido el artista, se destaca la obra del también venezolano Mario Abreu, relacionada con el arte objetual (p. 28). A continuación, se propone un análisis de algunas de sus obras relacionadas con la enfermedad mental y la institución psiquiátrica, entre ellas *Insane Asylum* (1994), *Jonac 2001 mg* (1996), *La Extracción de la Piedra de la Locura* (1996), así como la mención a algunas de sus piezas audiovisuales.

5.2.1 *Insane Asylum*. Fábricas en Serie Para la Cura

En su instalación *Insane Asylum* (1994), Javier Téllez presenta una serie de objetos plásticos antropomorfos contenidos en recipientes que remiten a diferentes métodos de tratamiento psiquiátrico, tales como jaulas, bañeras, archivadores, separadores de paso, entre otros. La disposición de los elementos mencionados permite reconocer una estructura repetitiva y cíclica; así, el autor relaciona los tratamientos físicos para la enfermedad mental con una idea de producción masiva en la cual el paciente pierde su identidad, su voz es anulada, su discurso es subvalorado, su cuerpo y su historia de vida no se diferencia de los de sus pares; pierde incluso su capacidad de decisión y voluntad.

Las jaulas representan naturalmente el confinamiento al que el paciente psiquiátrico es sometido (Ver imagen 4 y 5), los separadores indican la exclusión a la que se ve sometido, las bañeras muestran “los baños de agua usados tradicionalmente como terapia o castigo” (Ver imagen 4) (Hernández, 1996, p. 31), mientras que los archivadores simbolizan la subjetividad perdida al momento en que el ser humano mentalmente enfermo se convierte en una ficha clínica más (Ver imagen 6). Además, todas las figuras plásticas están desnudas y sin rostro; lo primero indica vulnerabilidad y lo segundo reafirma la pérdida de individualidad.

Esta propuesta, de acuerdo con Hernández, muestra una perspectiva antropológica de la locura, desde la cual el artista logra “poner en evidencia la ambigüedad de los discursos del poder” (p. 31), haciendo eco en los planteamientos de Foucault respecto a la locura. Mediante la selección, disposición y uso de los elementos mencionados el artista logra dotarlos de una dialéctica para invitar al análisis crítico de las deconstrucciones del yo que se gestan en las instituciones psiquiátricas. Muestra así que actualmente el discurso del individuo mentalmente enfermo (como

historia particular de vida y manifestación de sus deseos) no es relevante para las prácticas clínicas a las que se ve sometido; en lugar de ello, su subjetividad se anula y pasa a hacer parte de las filas anónimas de cuerpos, como si de una *fábrica de curar* se tratase.

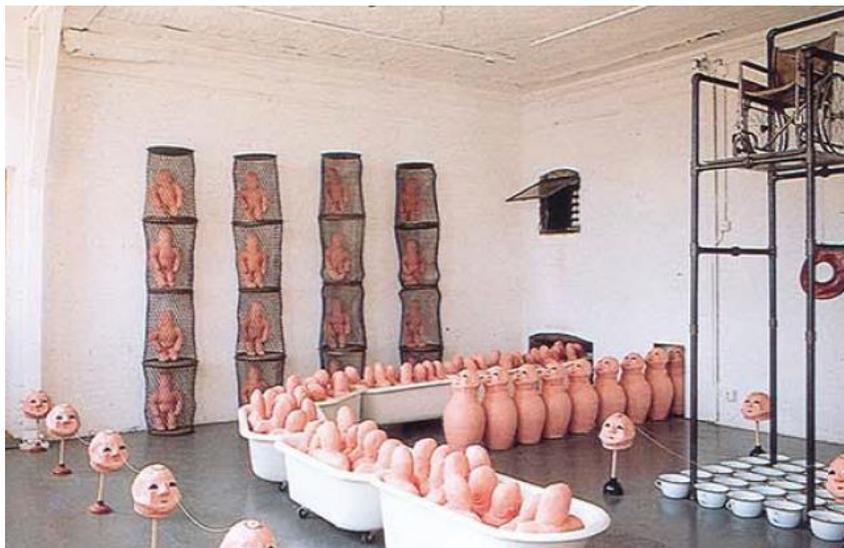


Imagen 4. *Insane Asylum* (1994), Javier Téllez, medidas variables, instalación, Exposición colectiva National and International Studio Program 1993-1994, presentada en P.S.1. Museum, The Institute of Contemporary Art (Nueva York), fotografía Elena Andrés.



Imagen 5. *Insane Asylum* (1994), Javier Téllez, medidas variables, instalación, Exposición colectiva National and International Studio Program 1993-1994, presentada en P.S.1. Museum, The Institute of Contemporary Art (Nueva York), fotografía Elena Andrés.

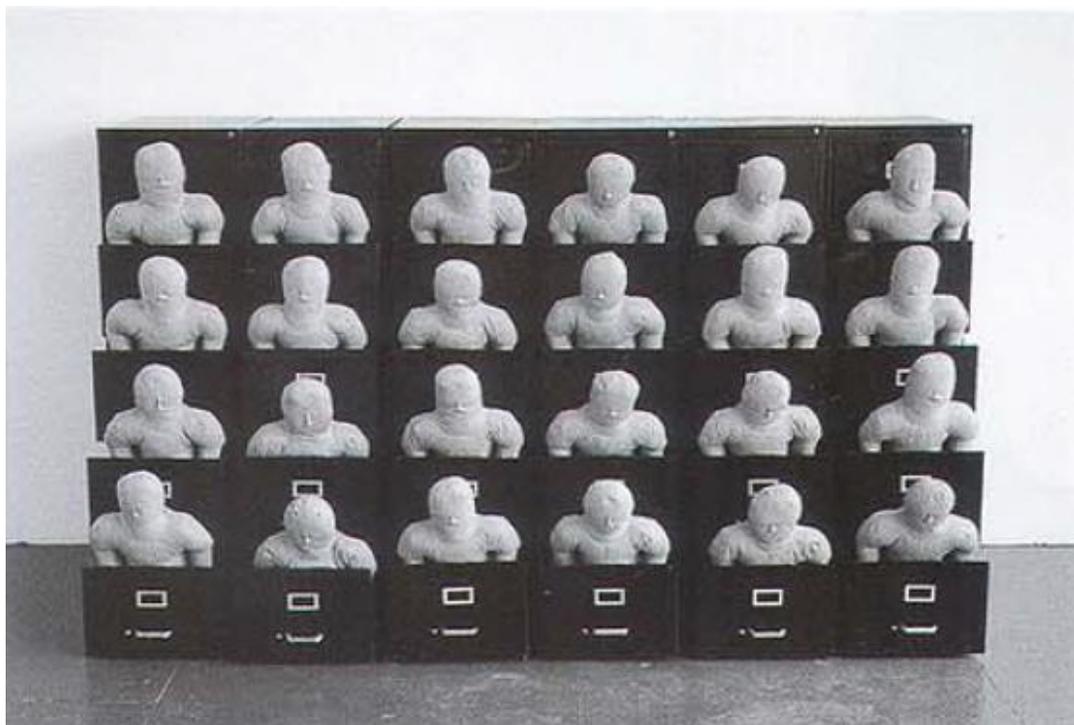


Imagen 6. *Insane Asylum* (1994), Javier Téllez, medidas variables, instalación, Exposición colectiva National and International Studio Program 1993-1994, presentada en P.S.1. Museum, The Institute of Contemporary Art (Nueva York), fotografía Elena Andrés.

5.2.2 *Jonac 2001 mg. El Acuario Tibio de la Automedicación*

Esta propuesta consiste en la recreación de una cápsula gigante de Prozac o Fluoxetina (medicamento antidepresivo), que se transforma en un espacio similar a un submarino habitado por el mismo artista, quien reside dentro de la cápsula durante los días que dura la exposición, realizando acciones cotidianas a la vista del público, quienes lo observan al interior de la píldora mediante una ventana dispuesta en uno de sus extremos (Ver imagen 7). De acuerdo con Hernández, a partir de esta obra el artista “ironiza sobre la ilusión de felicidad a la que se ve enfrentado el individuo con la farmacología” (1996, p. 32).



Imagen 7. *Jonac 2001 mg - exterior*, 1996, 15 x 7 m, materiales diversos, Silverstein Gallery (Nueva York), fotografía: Kim Keaver.

El título de la obra nace del juego que hace el artista entre las palabras “Jonás” y “Prozac”. La referencia a la historia bíblica tiene como propósito apuntar a “ese falso estado de transición y éxtasis que promete instantáneamente acceder a un nuevo nacimiento” (*ídem*). Esto significa que Téllez concibe la ingesta del medicamento psiquiátrico como una promesa de bienestar, la cual genera una serie de efectos sedantes que, simbólicamente, ubican al individuo dentro de la cápsula, o dentro de la realidad que esta propicia en él; tal como el profeta Jonás moraría en el vientre de la ballena, como castigo por su pecado y como paso necesario para su redención. Sin embargo, la elección de un antidepresivo de venta libre, como el *Prozac*, representa el interés del artista por señalar el consumo de fármacos psiquiátricos en personas sin ningún diagnóstico clínico, siendo esto una característica propia de la sociedad moderna. Así lo explica el artista:

Hay dos tendencias, de alguna manera, en la percepción del enfermo mental socialmente.

Una es tender a la normalización del enfermo mental, normalizarlo, forzarlo o normalizar

inclusive aquellos que no han sido diagnosticados como enfermos mentales, o sea la medicación absoluta de toda la población (...). De otro lado está la exclusión del otro (...) bajo el argumento de que es un peligro para sí mismo y un peligro para los otros. Es emborricar a aquel que es diferente (Metrópolis, RTVE, 11 abril 2011, 4'20'').

Téllez hace uso de diferentes imaginarios populares sobre la pérdida de la razón, es por eso que, en *Jonac 2001 mg*, recurre a la antigua relación de locura-pecado de la que se habló en los capítulos anteriores. Con relación a tales imaginarios, es importante mencionar que en algunas de sus obras hace alusión al uso de la medicación psiquiátrica junto con la simbología de la extracción de la piedra de la locura. Sobre esto, Wendorff y Dimeo observan que en la obra de Téllez “el fármaco ha reemplazado evidentemente al motivo boschiano. El fármaco se digiere, pero la locura se extrae” (2012, p. 196). En otras palabras, Téllez aborda una droga psiquiátrica que cumple la función curativa otorgada simbólicamente a la extracción de la piedra de la locura, esta vez actuando de una manera aparentemente menos invasiva que la trepanación, pero buscando el mismo fin.

Jonac 2001 mg es una obra que se sitúa entre la instalación y el performance, pues la presencia del artista como parte de la composición la dota de un aspecto dramático, aspecto que exploraría en otras de sus propuestas²³ con el fin de incitar al espectador hacia el voyerismo y establecer así un juego con la figura del doble, de la otredad y las nociones de tolerancia y empatía que de ello provienen y se relacionan con la mirada del *cuervo* sobre el *loco* (Ver imagen 8).

²³ Por ejemplo, *Doppelgänger Peepshow* (1994).

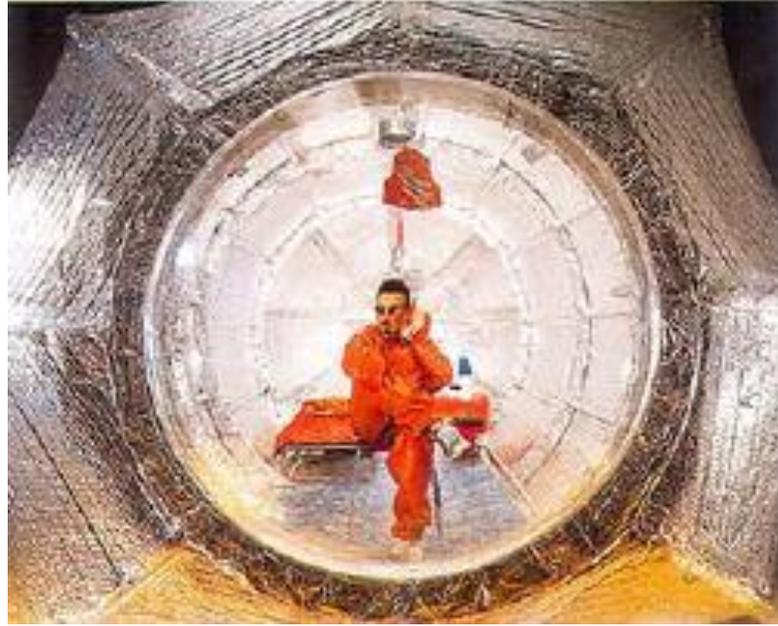


Imagen 8. *Jonac 2001 mg - interior*, 1996, Silverstein Gallery (Nueva York), fotografía: Kim Keaver.

Este aspecto se vincula con el arte relacional, en tanto la completitud de la obra se logra gracias a la acción que debe realizar el espectador (espiar, mirar a través de); y, además, tiene el alcance de simbolizar el internamiento hospitalario, así como pone de manifiesto la distancia que la clínica establece entre el “loco” y los individuos “normales” o sanos.

Téllez se refiere al abordaje de la locura como un lugar otro al que debemos enfrentarnos, no partiendo de su trama impuesta por lo correccional, sino visitando sus lugares propios y ocultos (que aún la misma psiquiatría no ha podido develar). Es esto lo que refiere una conducta ética que se implementa en una frontal perspectiva del otro y/o con el otro (p. 211).

A partir de esta instalación, el artista logra materializar una de las ideas de Foucault: “(...) en los hospitales la farmacología ya ha transformado las salas de agitados en grandes acuarios tibios” (2015, p. 339), esto, lo logra mediante la disposición de la gran cápsula que permite

observar a un individuo sedado, llevando una normalidad gracias al efecto del fármaco. De esta forma, logra recrear el hospital psiquiátrico de manera conceptual, tal como lo haría en *Insane Asylum* en un modo más objetual. Es importante considerar que en diferentes instalaciones de Téllez se nota un interés por conjugar dos espacios contrarios: museo y hospital psiquiátrico, en uno reina el pensamiento y la reflexión, en otro la sinrazón; uno remite a la contemplación, otro a la enajenación. Pero ambos se preocupan por la *asepsia*:

Debido a mi experiencia como hijo de padres psiquiatras, encuentro que el hospital psiquiátrico es la imagen especular más adecuada al museo. Desde mi infancia he visitado estos lugares, los cuales poseen más de una afinidad arquitectónica: salas blancas e impecables, luces neutras, proliferación de archivos (vivos o muertos) y silenciosos pasillos por los que deambulan sus visitantes (Téllez, 1996, p. 40).

Esta trasposición se percibe en varias de sus propuestas e invita a considerar esta relación en dos vías. La primera se refiere a las similitudes que guardan ambos dispositivos: “Téllez establecía una operación arqueológica foucaultiana, una analogía crítica entre el museo y el asilo mental como instituciones disciplinares de confinamiento y exclusión surgidas de la modernidad” (Rangel, 2015, p. 7); mientras la segunda se refiere a la brecha que las separa: el museo expone algo digno de ser admirado, mientras el psiquiátrico oculta a los ojos de la sociedad algo que debe ser censurado.

A este respecto, Hernández señala que el artista “sitúa a la locura en el ámbito consagratorio de una de las más prestigiosas instituciones culturales: el museo. La locura se sacraliza...” (1996, p. 20). Téllez reivindica entonces el valor sagrado que algunas culturas otorgarían a la locura, concibiendo al loco como un mensajero capaz de ver en el orden de lo espiritual aquello que los demás no aprecian, a quien se le confieren “extraños poderes, como el de enunciar una verdad

oculta, el de predecir el porvenir, el de ver en su plena ingenuidad lo que la sabiduría de los otros no puede percibir” (Foucault, 1980, p. 13).

De esta manera, el artista propone el orden discursivo de la locura como un elemento equiparable en valía con las obras de arte, digno de ser reconocido en sociedad, y no confinado a la vergüenza:

En mi caso me gustaría romper el canon introduciendo ese otro lenguaje, que es el lenguaje de la locura. Contaminar el arte con un lenguaje que ha sido excluido, ese lenguaje que está por ahora preso en el hospital psiquiátrico (Téllez, 2007, p. 9).

5.2.3 La Extracción de la Piedra de la Locura. Institución Psiquiátrica vs Museo

De acuerdo con la curadora Gabriela Rangel (2015) la instalación *La Extracción de la Piedra de la Locura* (1996) fue la causante de la inserción definitiva de Téllez en la escena plástica venezolana. Su realización consistió en la selección de mobiliario y objetos extraídos del Hospital Psiquiátrico de Bárbula (Carabobo) después de que este cediera sus instalaciones a la Facultad de Ciencias de la Salud de la Universidad de Carabobo. Téllez recogió algunos materiales anteriormente usados para la atención psiquiátrica y los resignificó al disponerlos en el Museo de Bellas Artes (Caracas) a modo de instalación. Dentro de los materiales que el artista seleccionó habían “camas usadas por los pacientes en los espacios de reclusión, piedras recolectadas en los jardines, historias clínicas, psicofármacos, un aparato de electroshock junto a piñatas y cuadros elaborados en el taller de laborterapia” (Téllez, 1996, p. 43), además de sillas de rayos X, fotografías del hospital, y proyecciones de videos en los que se observa a algunos pacientes realizando laborterapia (Ver imagen 9).



Imagen 9. *La Extracción de la Piedra de la Locura* (1996), Javier Téllez, instalación, medidas variables, fotografía de Edison Vara, Museo de Bellas Artes (Caracas).

Esta obra integra de nuevo –y de manera más evidente– los dispositivos nombrados como museo y hospital psiquiátrico. El acto creativo del artista radica en extraer un fragmento de esa realidad e instalarlo en el museo, proponiendo así una inversión entre la naturaleza de estos: lleva los espacios privados de la locura ante la mirada pública.

Se opera acá una subversión de las epistemologías de los espacios públicos, en este caso el museo, al usarlo para sacar a la luz no lo socialmente visible, lo edificante, sino lo relegado como lo otro, lo enfermo, lo marginado por la sociedad y los discursos; rechazado, pero también vigilado por ellos (Carreño, 2011, p. 26).

Al convertir la galería en pabellón, Téllez pone en evidencia la exclusión social que se le ha impuesto al discurso de la locura, en contraste con los lenguajes socialmente aprobados, como

lo es el de la obra de arte. De esta manera, logra dar voz a una realidad silenciada, desterrada de los panoramas de la cotidianidad y proscrita a los márgenes de la vista pública.

Mi instalación (...) opera en las grietas producidas por esta diseminación. Al trasladar el espacio marginal por excelencia de la casa de locos al Templo de la Razón, que es el museo, uso irónicamente estrategias de contextualización propias de este último: selección, mirada arqueológica, coleccionismo y simulación (Téllez, 1996, p. 43).

Su obra no solo habla sobre la locura, sino que permite que esta tome un lugar que le es contrario y rodee a un conjunto de personas que han sido indiferentes a su existencia. Se logra entonces una inversión de roles, pues, sin necesidad de tener a ningún enfermo mental presente en la obra, la disposición de objetos propios de la locura en un espacio inhabitado por la misma permite que el espectador, en un acto de empatía, juegue el rol del marginado.

Durante la inauguración de *La Extracción de la Piedra de la Locura*, Téllez propuso una fiesta infantil (Ver imagen 10 y 11), en la que se hizo uso de algunas piñatas realizadas por los enfermos mentales del Hospital Psiquiátrico de Bárbula antes de su cierre; en su interior se alojaron diferentes elementos que hacían referencia al tratamiento farmacológico. Durante el festejo, se invitó al público –compuesto tanto por adultos como por niños– a romperlas, dándole un carácter lúdico al acto de inauguración, mediante el cual se representaba el vínculo que guardan las formas y discursos propios de la locura con los ritos carnavalescos. A los ojos de la sociedad, ambos existen en un no lugar, en un espacio que supera los límites de lo real y que rompen el orden establecido por la racionalidad.



Imagen 10. Inauguración de *La Extracción de la Piedra de la Locura* (1996), Javier Téllez, instalación, medidas variables, Museo de Bellas Artes (Caracas).

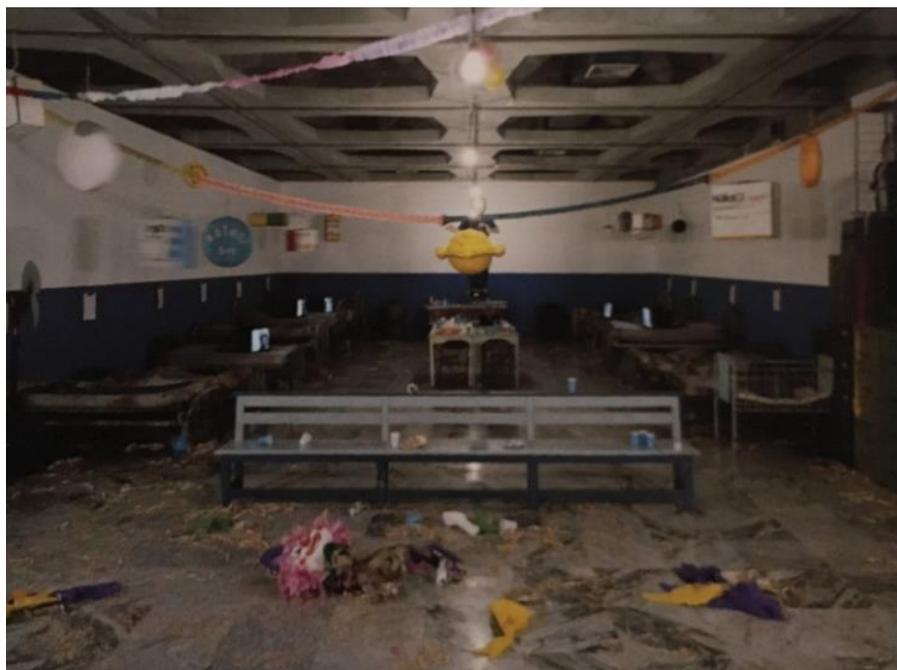


Imagen 11. Inauguración de *La Extracción de la Piedra de la Locura* (1996), Javier Téllez, instalación, medidas variables, Museo de Bellas Artes (Caracas).

Además, se añade la noción de infancia, que guarda también relación con la locura al tratarse de estados que encarnan discursos por fuera de aquellos que constituyen la vida social. Las conductas y palabras de los niños, tal como la de los enfermos mentales, son excluidas del “uso de razón”; sus posiciones se consideran acríicas y no se les concede voz ni voto en los acuerdos de un grupo social. Sobre los puntos de encuentro entre ambos estados, la filóloga Anna Wendorff y el doctor en ciencias sociales Carlos Dimeo apuntan que “el niño explora, ahonda en las zonas de lo inconsciente, pero también de lo ridículo (...) El *loco* en cierto momento torna a lo infantil, a una apuesta por el juego” (2012, pp. 212-213).

El acto de las piñatas connota una subversión en las relaciones de poder, al tratarse de acciones que no deben darse en el contexto del hospital psiquiátrico ni del museo. En este sentido, Téllez busca “redefinir el concepto de espacio museístico considerado como aquel espacio sagrado que no se puede profanar” (*ídem*, p. 208). Esto, nos remite de nuevo al concepto bajtiniano de carnaval, el que es reconocido abiertamente por el artista:

Este interés por el cuestionamiento simbólico de las relaciones de poder tiene que ver con mi propia experiencia vital, ya que durante mi infancia visitaba regularmente el hospital donde mi padre trabajaba como psiquiatra, y recuerdo especialmente las festividades del carnaval que allí se organizaban: los psiquiatras se disfrazaban de pacientes y los pacientes de psiquiatras. He allí la mejor ilustración a las teorías de Mijaíl Bajtín. Esos carnavales han representado para mí un modelo paradigmático en la manera como se construyen mis obras (Téllez, 2007, p. 6).

Por otra parte, este elemento se vincula con el concepto de arte relacional formulado por Bourriaud, pues las piñatas son objetos escultóricos realizadas por enfermos mentales, sin embargo, el propósito con el que fueron creadas no es el de la contemplación, sino el de la

destrucción. Para ello, es necesario que el público interactúe con su materialidad, para descubrir aquello que contienen en el interior “dislocando así la condición escultórica que estas habían adquirido dentro del contexto expositivo. Se trata de crear una arquitectura flexible que propicie las relaciones humanas y la participación activa del espectador dentro del espacio concreto del arte” (p. 44). De acuerdo con lo anterior, la obra no está completa sino hasta el momento en que el espectador la manipula, dando así inicio a la crítica sobre el tratamiento de la locura que plantea Téllez por medio de la plástica.

Finalmente, se comprende que *La Extracción de la Piedra de la Locura* se trata de una obra profundamente conceptual, dado que el genio artístico de Téllez se manifiesta mediante la selección y disposición de recursos propios del Hospital de Bárbula, e incluso de objetos creados por sus pacientes, así como mediante la propuesta que lleva al público para que este se relacione con la materialidad de la obra. La intervención del artista no radica en ningún aspecto técnico de las artes plásticas, sino en la concepción de la idea y su materialización con base en objetos ajenos a su propia creación.

5.2.4 Videoinstalaciones. Reivindicar las Voces de la Locura

De manera paralela a la plástica, Javier Téllez explora el tema de la locura y su tratamiento mediante diversas representaciones audiovisuales que ha realizado en colaboración con enfermos mentales. Éstas han sido presentadas mediante el formato de videoinstalación, introduciendo en el espacio algunos objetos secundarios relativos a la locura. En este sentido, llama la atención que la obra audiovisual de Téllez no solo habla sobre la locura, sino que habla con y desde la locura. Para la realización de estas piezas, el método que ha creado el artista consiste inicialmente en contactar la institución psiquiátrica más relevante de la ciudad en que se encuentre exponiendo su obra;

hecho esto, se reúne con un grupo de pacientes que voluntariamente se encuentren interesados en colaborar con su trabajo artístico. Es entonces cuando les muestra algunas de sus películas de interés y les presenta el argumento de lo que pretende realizar; el guion generalmente se basa en relaciones intertextuales con obras clásicas del cine y la literatura, y que, de diferentes modos, hacen referencia a la pérdida de la razón.

El artista escucha la opinión de los pacientes, quienes, con base en lo dicho por él, expresan posiciones críticas respecto al tratamiento psiquiátrico y conjuntamente realizan los cambios en el *script* a los que haya lugar; incluso, en algunas ocasiones los diálogos son totalmente escritos por ellos. Por último, se procede al rodaje de la pieza que luego es expuesta en el museo local a modo de videoinstalación, y cuyos actores son los enfermos mentales. Durante la exposición todos los actores están presentes y dialogan con el público. De acuerdo con Téllez, “la obra funciona primero en el contexto de la vida hospitalaria y luego en su distribución fuera de los muros de la institución psiquiátrica” (2007, p. 3).

Entre estas videoinstalaciones se destacan las siguientes: *La Passion de Jeanne d’Arc* (2004). Este trabajo fue realizado con pacientes femeninos del Rozelle Hospital en Sydney, es un cortometraje; *Oedipus Marshal* (2006) realizado con pacientes del Oasis Club House, centro psiquiátrico de Grand Junction en Colorado; *Caligari und der Schlafwandler* (2008), realizado con pacientes de la Vivantes Klinikum en Berlín; y *O Rinoceronte de Dürer* (2010), filmada en el antiguo panóptico del Hospital Miguel Bombarda, realizado en colaboración con pacientes del Centro Hospitalario Psiquiátrico de Lisboa.

Para Téllez es de gran importancia comprender la interpretación que los pacientes realizan sobre el material inicial que les presenta. Por ejemplo, para la realización de *La Passion de Jeanne d’Arc* (2004), les exhibió la película clásica y homónima de Dreyer (1928), y les propuso reescribir

el argumento original. Las 12 pacientes coincidieron en que Juana era una mujer esquizofrénica del siglo XXI, interna en el Rozelle Hospital, quien en medio de sus delirios de grandeza alucinaba con las escenas presentadas por Dreyer, por lo que el nuevo argumento partía de que, lo que vemos en la película original, sucede solamente en la psique de este personaje y así fue plasmado en la realización de Téllez (Metrópolis, RTVE, 11 abril 2011, 9'00'').

De manera similar fue comprendida la tragedia de Sófocles *Edipo Rey* por los pacientes del Oasis Club House, con los cuales realizó el cortometraje de 30 minutos *Oedipus Marshal* (2006), expuesto en la videoinstalación del mismo nombre:

(...) La tragedia griega sufrió un proceso de metamorfosis en el cual los pacientes leyeron la figura de Edipo como un personaje esquizofrénico y no como un modelo neurótico a la Freud. Las voces del coro griego se constituyeron, en nuestra narrativa, como alucinaciones auditivas del personaje central. Me interesa mucho la traducción que los pacientes hacen de la narrativa original (Téllez, 2006, párr. 39).

Por otra parte, *Caligari und der Schlafwandler* (2008) es un cortometraje que dura 27 minutos y se basa en el filme de cine mudo *El gabinete del Doctor Caligari* (1920) de Robert Wiene. La reinterpretación de Téllez propone una inversión de roles, en la que el paciente se torna en psiquiatra y viceversa; además, el cortometraje transcurre en una especie de escuela que, contrario a lo que se pensaría, no está destinada a la educación de los pacientes, sino que son estos quienes educan a aquellos que se consideran normales. Esta obra hace uso del elemento del pizarrón como una de las características reiterativas en las producciones audiovisuales de Téllez, su significado precisamente radica en la necesidad que percibe el artista sobre reeducar a la sociedad con relación a la enfermedad mental, su tratamiento y su institucionalidad.

Téllez ha expresado que su intención con este tipo de trabajos no se relaciona con el concepto de psicodrama propuesto por Jacob Levi Moreno, dado que esta premisa parte de una relación de subordinación entre el *master* y el paciente/actor (Téllez, 2007, p. 6); así mismo, ha expresado que su obra no busca la sanación mediante el arte-terapia, como lo haría la obra de Lygia Clark, pues no se encuentra interesado en la función terapéutica del arte, sino en sensibilizar al público frente a la realidad de la enfermedad mental y de-construir los prejuicios que sobre la misma se sostienen:

No es el punto de mi trabajo curar a los pacientes psiquiátricos; la cura quizá se pueda ofrecer a quienes van al museo a ver la obra, aquellos que se consideran normales. Lo importante es cuestionar la frontera que se ha creado entre la normalidad y la patología. Si hay algo que curar, indudablemente es a la sociedad, no al paciente (Téllez, 2007, p. 5).

Además, es siempre enfático en referirse a los pacientes involucrados en su obra como “colaboradores”, estableciendo así una relación de horizontalidad, empatía, respeto y reconocimiento. De igual manera, ha señalado que su obra busca reivindicar el discurso de la locura, el cual ha sido subordinado al plano de la absoluta insensatez, de lo que no necesita ser escuchado en sociedad y que, en medio de su invisibilidad, hace parte de nuestras estructuras retóricas:

Lo que no se dice, lo indecible, está incluido en lo que se dice; el axis del lenguaje que hablamos incluye obviamente también el lenguaje de la locura, la locura como un lenguaje, la esquizofrenia como un lenguaje excluido en la *lingua franca* que permite que (...) nos comuniquemos (p. 8).

Así, el autor logra el propósito de hacer visible esta realidad, no siendo narrada por él, sino otorgándole voz y presencia a las personas que conviven con enfermedades mentales de diversa

índole, y prestando su obra como mediadora entre ellos y la sociedad. En este proceso, la intervención de Téllez es principalmente formal, dado que, si bien presenta una propuesta inicial de *script*, solicita una reinterpretación por parte de los pacientes, a partir de la cual se construye el producto final y se ponen en evidencia las posiciones que estos guardan respecto a su condición. Estas propuestas constan de la instalación, o adecuación de un ambiente con elementos relativos al cortometraje que constituye el factor central de la obra, y que es producto de un guion construido colectivamente con los pacientes psiquiátricos que, a su vez, son actores en la producción. El contenido discursivo de la obra no se encuentra limitado por la visión particular del artista, por lo que lo que se presenta es en esencia una construcción de los pacientes psiquiátricos, siguiendo algunas características estéticas y formales ideadas por él. De este modo, la representación de la locura en las obras audiovisuales de Téllez está fundamentada en la experiencia de aquellos que la padecen y no en lo que el artista –como sujeto ajeno a la enfermedad mental– considera relevante para mostrar:

Creo todavía en aquella frase tan bella de Paul Klee, que *lo importante es hacer visible*. Trato de hacer visible al discurso público a aquellos que han sido marginados y desprovistos de visibilidad. ¿Cuándo fue la última vez que vimos en televisión a un enfermo mental? El enfermo mental está incapacitado a intervenir en el discurso de su representación, el cual es principalmente predeterminado por la institución psiquiátrica. Así que una de las intenciones de mi trabajo consiste en proveer de herramientas al paciente psiquiátrico para que éste se convierta en agente de su propia representación. Por ello la locura no es un pretexto; pienso que cinematográficamente la idea de oír voces puedes filmarla brillantemente como Alfred Hitchcock hizo con Norman Bates (...); pero también habría que ver en qué medida esta representación exógena de la enfermedad mental no

corre el peligro de estigmatizar al paciente mental, como creo es el caso de *Psycho*. (...) Para mí es importante la colaboración con gente que tiene un conocimiento específico de la enfermedad mental a través de la experiencia vivida, pues esto significa introducir un lenguaje excluido al campo estético (p. 10).

El de la locura no es el único “lenguaje excluido” que Téllez reivindica mediante su obra. Se ha mostrado igualmente interesado en dar voz a otros sectores socialmente marginados, como el de la discapacidad visual, con *Letter on the Blind for the Use of Those Who See* (2007), y los inmigrantes ilegales, con *One Flew Over the Void* (2005). A propósito de ello, el artista ha declarado su interés en “trascender dos fronteras: la frontera geopolítica entre México y Estados Unidos, y el muro del hospital psiquiátrico (...). Para mí el muro del hospital psiquiátrico no sólo define a los que están adentro, también a los que estamos fuera” (Téllez, 2007, p. 7). Cabe también señalar que, además de las obras aquí referidas, Téllez ha establecido su crítica sobre el tratamiento de la salud mental mediante otras propuestas plásticas y audiovisuales como *El lunático* (1996), *Chess* (2015), *Games are forbidden in the labyrinth* (2015) y *Nosferatu*²⁴ (2018).

5.2.5 Visión de la Enfermedad Mental en la Obra de Javier Téllez

Al analizar el conjunto de obras de Javier Téllez basadas en el asunto de la enfermedad mental, es innegable que, más allá del señalamiento al tratamiento y a la institucionalidad de los hospitales psiquiátricos, el interés del artista se centra en dos aspectos concomitantes: en primer lugar, mediante sus propuestas audiovisuales busca prestar su obra como medio expresivo para

²⁴ Se recomienda observar la entrevista que el historiador del arte y teórico W.J.T. Mitchell realiza a Téllez, a propósito de su producción *Nosferatu (the undead)* (2018) y el diálogo de su obra con el tema de la enfermedad mental (<https://www.youtube.com/watch?v=pMFL4xjihYo&t=1946s>).

aquellos cuyo discurso se encuentra vetado en la lógica de la estructura social; otorgándoles gran parte de la construcción de las ideas presentadas, de modo que la intervención del artista – además de la producción de la cinta y el manejo de sus aspectos técnicos y estéticos- se basa principalmente en concebir una idea de manifestación y en actuar como mediador entre la sociedad y los individuos que experimentan la enfermedad mental.

Téllez reconoce que, si bien la institución psiquiátrica es la entidad más inmediata que se concibe para señalar la marginación de la locura, no es la única responsable ni tampoco la principal, sino que –como lo reiteraría Foucault a lo largo de su obra– se trata de una sucesión de instituciones de poder que establecen la validez, o no, de diferentes discursos presentes en las capas sociales de cada comunidad:

Mi trabajo no confronta una crítica a la institución psiquiátrica, primero que nada, porque mi discurso está hecho de varios discursos: está hecho de los discursos de los pacientes, que critican muchas veces, tienen críticas específicas a la institución psiquiátrica donde han estado hospitalizados (...). Creo que al final, la crítica a la institución psiquiátrica no es solamente una crítica a la institución psiquiátrica, sino una crítica a una serie de aparatos. El aparato psiquiátrico no existe *per se*, depende de otra serie de aparatos, responde a otra serie de aparatos, la institución psiquiátrica precisamente hace lo que puede dentro de la cadena de aparatos que de alguna manera excluyen al paciente psiquiátrico (Metrópolis, RTVE, 11 abril 2011, 9'50'').

En segundo lugar, el artista reconoce que la existencia de la institución psiquiátrica no es en sí misma un elemento problemático frente al concepto social de locura que, aún en la modernidad, se muestra prejuicioso, sino que son las dinámicas que se desarrollan dentro del mismo las que hacen parte de un conjunto de aspectos que continúan marginando, estereotipando

y silenciando la voz de la locura. La historia social de la locura –mediante las variaciones que ha sufrido el discurso que se establece sobre la enfermedad mental y su tratamiento– ha manifestado diversas concepciones desafortunadas y pobremente fundamentadas, cuyos afectados han resultado ser las personas catalogadas (con o sin diagnóstico) como locos, y a quienes el artista pretende reconocer y otorgar voz en una historia que ha opacado su sentir y pensar:

Creo que los hospitales psiquiátricos no son necesariamente malos; no estoy en contra de ellos, pero creo que tienen que cambiar. Creo también que las enfermedades mentales existen, pero creo también que son construcciones. ¿Qué pasó con la histeria, por ejemplo, qué pasó con las histéricas? Las mujeres histéricas desaparecieron porque el discurso que las construía desapareció; el discurso sobre las enfermedades mentales cambia a diario (Téllez, 2007, p. 8).

Este artista busca con sus instalaciones acercar a quienes se consideran cuerdos a la realidad del internamiento y la farmacología psiquiátrica y, además, quiere mostrar las relaciones que guarda la locura con algunos asuntos externos al hospital psiquiátrico como la infancia y la institución Arte. Es importante enfatizar en el vínculo que Téllez descubre entre la locura y el arte, y de manera más precisa, entre el hospital psiquiátrico y el espacio museal. Así, se vale de la naturaleza de su obra para resignificar el espacio en que esta se expone, y a partir de la misma invitar a la reflexión sobre la validez de los discursos, conductas y prácticas que son socialmente aduladas frente a aquellas que se marginan. Esto, con el propósito de *curar* a la sociedad en los conceptos erróneos que guarda sobre la enfermedad mental. El concepto *curación* es concebido por el artista no solo en función de la sanidad, sino también de los procesos de selección y exposición que se desarrollan en el espacio del museo, contrarios al ocultamiento que se impone sobre la población que convive con la enfermedad mental:

Tanto la museología como la clínica psiquiátrica se basan en taxonomías que establecen una dicotomía de lo normal y lo patológico. La selección y marginalización constituyen el principal *modus operandi*, sea este empleado dentro del marco de la historia del arte o del estudio del comportamiento humano. El dogma terapéutico que ambas ciencias comparten hace que médicos y curadores de exposiciones se valgan del mismo verbo para definir el ejercicio de sus profesiones: curar el cuerpo; artístico o fisiológico (Téllez, 1996, p. 40).

A este respecto, es relevante considerar que en obras como *La Extracción de la Piedra de la Locura* Téllez actúa, de nuevo, como mediador entre la obra misma de los pacientes psiquiátricos y la sociedad –tal como lo haría con sus realizaciones audiovisuales–, pues los objetos expuestos en la instalación no pertenecen solo al mobiliario del hospital, sino que también son obras creadas por los pacientes de Bárbula en sus talleres de *laborterapia*, así como las piñatas realizadas por los mismos. De esta manera, presta sus conexiones con “el mundo de afuera” en función de visibilizar las obras de los enfermos mentales como expresiones plásticas de ese discurso segregado.

Recurriendo a temáticas comunes, como la automedicación con psicofármacos y la relación museo-psiquiátrico, es posible establecer una relación entre las formas de representación de Javier Téllez y la artista colombiana Libia Posada, quien también hace uso de la instalación para referirse a la actualidad del tratamiento psiquiátrico y la relación contemporánea entre locura y sociedad. A continuación, se propone una lectura de la enfermedad mental como elemento central en dos instalaciones de la artista en mención: *Camisas de Fuerza* (1999) y *Máquinas de Curar* (2002).

5.3 Libia Posada. El Cuerpo como Hábitat del Sujeto

Las transformaciones que el arte y sus formas experimentaron durante el siglo XX permitieron la apertura hacia posibilidades antes inexploradas, siendo una de ellas la obra inter y transdisciplinaria. El primer concepto se refiere al uso de métodos propios de una disciplina para los análisis que se adelantan en el marco de otra; mientras que el segundo aborda problemáticas, conceptos y métodos que son transversales a dos o más campos del saber y del hacer. La transdisciplinaria en el campo artístico trasciende el ámbito de la creación estética. Esto da lugar a diálogos con disciplinas desvinculadas aparentemente del campo artístico, y relacionadas con el mundo de las ciencias exactas y naturales o ciencias de la salud.

En este sentido se emprende una búsqueda de carácter sociológico, que indaga diferentes características de los grupos humanos en los que estos encajan, reconociendo que, los aspectos socioculturales que afectan a las comunidades, permean las múltiples formas de conocimiento y campos de acción que en las mismas se desarrollan: cuando un suceso sociocultural hace presencia en una comunidad, sus alcances llegan a todas sus formas de vida, de pensamiento y oficios. Si bien esto siempre ha ocurrido, el siglo XX, hacia sus finales, permite que, de nuevo, el arte se articule con otras disciplinas para abordar determinadas circunstancias del contexto al que pertenecen y visibilizar la manera en que esos aspectos persisten en las diferentes capas sociales.

Con relación a lo anterior, cabe recordar el concepto de *hibridación cultural* propuesto por el antropólogo Néstor García Canclini, quien entre sus ideas destaca que:

El estudio de las bases culturales heterogéneas e híbridas (...) puede llevarnos a entender un poco más de los caminos oblicuos, llenos de transacciones, en que esas fuerzas actúan.

Permite estudiar los diversos sentidos de la modernidad no sólo como simples divergencias entre corrientes; también como manifestación de conflictos irresueltos (1989, p. 25).

La obra de la artista plástica antioqueña Libia Posada (1959-) responde a esta lógica, haciendo especial énfasis en la relación transdisciplinaria entre arte y medicina dando cuenta de la lectura que, desde las mismas, se puede realizar frente a las realidades socioculturales colombianas de finales de siglo XX e inicios del XXI. Para establecer estos vínculos, Posada recurre a su formación y experiencia profesional: en 1999 egresó como médica-cirujana de la Universidad de Antioquia y en la misma academia adelantó estudios en Artes Plásticas. Su trayectoria le ha permitido identificar el cuerpo como punto de cruce entre la medicina y el arte, así como territorio en el que se manifiestan los diferentes efectos de las dinámicas no solo biológicas, sino sociales y culturales que enfrenta el individuo moderno y, de manera particular, el ciudadano colombiano:

Entonces empiezo a trabajar estéticamente sobre “ese cuerpo” y vislumbro que lo que a mí me interesa es el carácter humano de ese cuerpo. Lo que yo veía en mi práctica médica era algo que estaba más allá de la sangre, de las secreciones, más allá de ese caos que produce la enfermedad en un cuerpo. Lo que hay allí es un ser humano que está tocado en lo más esencial, que es la vida, que está amenazado de muerte, que está disminuido por la enfermedad (Posada, 2020, párr. 9).

La artista plantea un abordaje del cuerpo que trasciende su dimensión puramente física, para situarse en un plano filosófico y existencial de las complejidades sociales y contextuales con las que convive; así pues, su obra expresa una preocupación que no radica en el cuerpo *per se*, sino en el sujeto que lo habita, reconociendo que nuestra experiencia de vida es constantemente condicionada por la dimensión física, la cual, a su vez, es atravesada y signada por aristas biológicas y sociales (Posada en entrevista con Cobo, 2021). De igual manera, Posada concibe el

cuerpo individual como un fragmento de un cuerpo colectivo o social (Posada en entrevista con Flórez, 2020, 8'00''), y en este sentido, representativo del mismo. Este aspecto es considerado por Jaime Cerón como una indagación “sobre la experiencia del cuerpo entendido como territorio privado y al mismo tiempo como representación de lo público” (2007, párr. 3).

Su obra hace referencia a los códigos de la medicina para exponer una visión crítica de la sociedad colombiana contemporánea. Esta premisa de la artista conjuga principalmente las nociones de anatomía y geografía, concibiendo así una territorialización del cuerpo biológico desde la que problematiza asuntos como la guerra, el desplazamiento forzoso, la violencia hacia la mujer, entre otros asuntos que convergen en la destrucción sociopolítica y moral del espacio que habitamos como nación (cuerpo social) y se simbolizan en la materialidad del hogar biológico que todos poseemos y recibe los efectos de tales situaciones (cuerpo físico).

La visión que la obra de Posada presenta sobre el cuerpo humano reconoce la dimensión mental como parte constitutiva y esencial del mismo; además, se interesa por relacionar la psique individual con ese otro gran cuerpo social del que hace parte, cuyas dinámicas le afectan y del que es un reflejo. Esta exploración la realiza mediante diferentes instalaciones que ha presentado a lo largo de su carrera que, en palabras de la autora, proponen una serie de reflexiones que le interesan y dentro de lo que cabe el tema de la locura social:

(...) Esas definiciones sobre razón y locura, quién las determina, cómo las determinan, a quién se encierra en los hospitales, cómo la sociedad separa, anula, descarta lo que le es diferente y muchas veces lo rotula como anormal, patológico o loco; cómo separamos lo que nos parece diferente en un momento dado, y las relaciones de la medicina con esos mecanismos de control social (Posada en entrevista con Flórez, 2020, 21'40').

A partir de estas premisas presentes en la obra de la artista resulta pertinente un acercamiento interpretativo a sus proyectos instalativos que están relacionados con el tema de la enfermedad mental. Entre estos están *Camisas de Fuerza* (1999), y *Máquinas de Curar* (2002).

5.3.1 *Camisas de Fuerza* y el Cuerpo como Territorio de la Locura

La instalación/intervención *Camisas de Fuerza* fue exhibida en el Museo de Arte Moderno de Medellín en el año 2000 y en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 2001. Su propuesta partió de la idea de resignificar la sala de exposiciones, ambientándola con objetos diseñados para el uso del cuerpo y propios del entorno del hospital mental que hacen alusión al control que este ejerce sobre la movilidad de los pacientes, tales como cinturones, Camisas de Fuerza y sillas (Ver imagen 12); también presenta elementos de orden médico como archivos con historias clínicas, medicamentos y fotografías de pacientes. De acuerdo con *Artishock –Revista de Arte Contemporáneo–*, “la instalación representa para Posada la posibilidad de convertir el Museo o la institución Arte en un espacio médico, pero también para convertir el hospital o la institución médica, en un lugar del Arte” (Libia Posada: definición del horizonte, *Noticia*, 2020, párr. 4).



Imagen 12. *Camisas de Fuerza* (2001), Libia Posada, Instalación, Medidas variables, Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Los archivadores que hacen parte de la obra contienen algunos textos de orden médico, político y sociológico para ser leídos por el espectador (Posada, 2017, como se citó en Cuartas, 2018, p. 177) lo cual invita a la reflexión. Las Camisas de Fuerza se exponen junto a una ficha instructiva para su uso (Ver imagen 13), y se permite que los espectadores que así lo deseen las lleven puestas. Esta posibilidad, propia del arte relacional, posibilita que los asistentes tomen por un momento el lugar del paciente psiquiátrico (Ver imagen 14). De acuerdo con el historiador del arte Juan David Cuartas, Posada recurre a:

(...) la generación de un ambiente de reflexión en el que estos elementos se activarán con la participación de los visitantes. De este modo, el interés en esta propuesta se centra en las decisiones que el espectador/usuario puedan tomar para llegar a utilizar las Camisas de Fuerza, estudiar los archivos, seguir las instrucciones y poner en relación todos los elementos dispuestos (2018, p. 91).

A este respecto es importante considerar que la propuesta de Posada se fundamenta en una selección objetual que, exceptuando las fotografías, no muestra ningún cuerpo sino los elementos con los cuales se le brinda tratamiento farmacológico

y físico. El cuerpo del paciente psiquiátrico es un elemento implícito en la obra, ya que todo lo presentado sirve para su manejo, sin embargo, no se hace presente de manera figurativa. Con lo anterior, Posada reafirma que su interés está puesto en lo colectivo (cuerpo social), y no en alguien en particular. De algún modo, es el espectador el sujeto activador de la obra y quien enfrenta su “propia locura”. Este orden permite entonces que, al acudir al rol del paciente, se experimente la sensación de contención física de un tratamiento que opera sobre el sujeto a través del cuerpo; sin perder de vista que el interés de la artista se centra en el sujeto que se encuentra mediado por la materia.

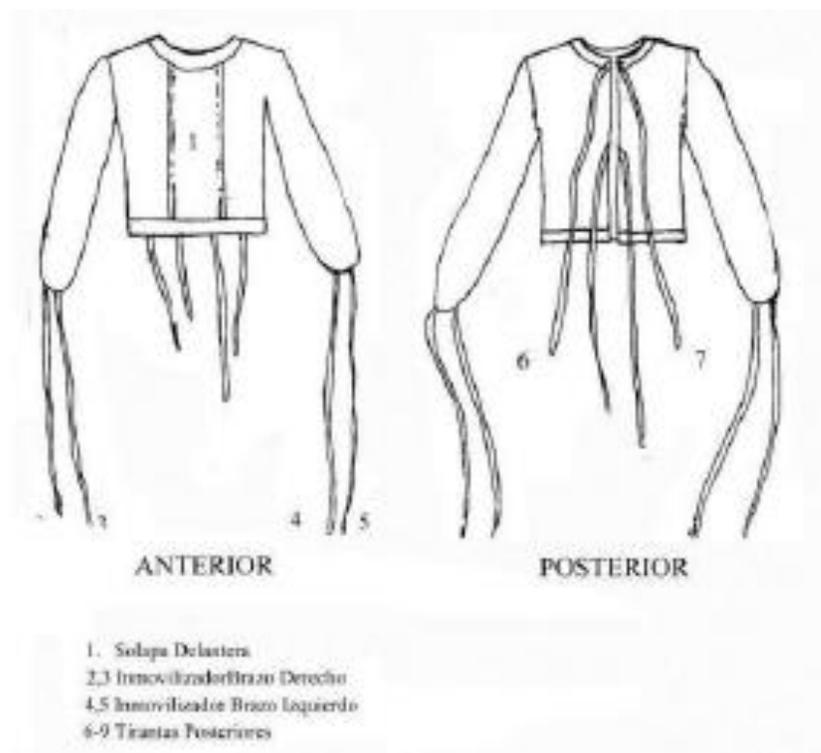


Imagen 13. *Camisas de Fuerza* (2001), detalle, Libia Posada, Instalación, Medidas variables, Museo de Arte Moderno de Bogotá.



Imagen 14. *Camisas de Fuerza* (2001), detalle, Libia Posada, Instalación, Medidas variables, Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Por otra parte, los muros de la sala contienen algunas ventanas en su parte superior, que recuerdan las retículas propias de la arquitectura de los hospitales y clínicas (Mora, 2002, párr. 3) y son consideradas por la artista como “cajas de luz” (Posada, 2017, como se citó en Cuartas, 2018, p. 177). Sobre ellas se han dispuesto copias de una fotografía de archivo médico: una paciente psiquiátrica desnuda, que, de acuerdo con la artista, presenta daño cerebral y su cuerpo muestra las marcas de una próxima operación. Este elemento permite comprender que, si bien la enfermedad mental ocurre de manera interna, en no pocos casos afecta el cuerpo, la movilidad, el discurso y la apariencia física del paciente y, por tanto, la imagen que la sociedad guarda de él. Siguiendo a la historiadora del arte María Cristina Caro, la fotografía elegida por Libia Posada

para hacer parte de esta instalación presenta a una mujer aquejada por la enfermedad mental “pero que toca su cuerpo, que la descompone, poniendo en evidencia esa profunda relación entre lo mental y lo corporal” (2015, p. 38).



Imagen 15. Detalle: *Camisas de Fuerza* (2001), Libia Posada, Instalación, Medidas variables, Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Al exhibir esta fotografía en blanco y negro, se posibilita el paso de luz por las ventanas, lo cual genera una conexión entre el interior del ambiente hospitalario y el exterior de sus muros (Posada, 2020, 20'44''), representando simbólicamente la brecha social que existe entre la población mentalmente enferma y los que se consideran cuerdos (Ver imagen 12 y 15). En la entrada de la sala de exposiciones se lee la frase: “¿entonces a dónde huir? ¿Dónde refugiarse? ¿A qué afuera podríamos escapar en cuanto el espacio no es más que un terrible afuera adentro?”. Estos planteamientos de la artista cuestionan el espacio atribuido a la locura, es decir, el confinamiento, señalando que la inmovilización del cuerpo y el aislamiento favorecen a la sociedad y a sus dispositivos de poder, en tanto se logra ocultar una realidad que no desean ver; sin embargo –desde el punto de vista de la artista– son métodos que no representan una solución efectiva para el paciente, quien convive en su interior con la enfermedad, los pensamientos obsesivos, las voces y, además, con el estigma.

5.3.2 Máquinas de Curar. Modos de Controlar el Gran Síntoma

Libia Posada presentó su instalación *Máquinas de Curar* en la Alianza Colombo Francesa, sede Medellín en el año 2002, y en la sede Bogotá en el año 2003. Se trata de una instalación que toma el espacio cerrado de la sala de exposiciones y lo ambienta nuevamente a modo de hospital mental, mediante la cobertura de las paredes con mosaicos blancos en cerámica; el espacio central de la sala presenta filas de dispensadores de golosinas, que, en lugar de ello, alberga placebos que representan diferentes tipos de medicina psiquiátrica: antipsicóticos, ansiolíticos, antidepresivos, entre otros (Ver imagen 16). Estos, son contenidos por tubos de ensayo gigantes (Posada, 2020, 22'40'') y son ofrecidos al público (sin saber que son placebos) que puede activar el mecanismo de la máquina insertando dos monedas de cien pesos.



Imagen 16. *Máquinas de Curar* (2002), Libia Posada, Instalación, medidas variables, Alianza Colombo Francesa, Medellín.

La instalación se acompaña con dos listas que se despliegan de acuerdo al tipo de medicamento: una muestra sus indicaciones y otra sus contraindicaciones; el contenido de ambas es exactamente el mismo. Estos elementos, en apariencia secundarios, sumados al acto de activar alguna de las máquinas, posibilitan el carácter relacional de la obra, en la medida en que “se acude a la desconfiguración de la función del objeto, pero la experiencia con el mismo va mucho más lejos por la acción del participante” (Cuartas, 2018, p. 90).

En este orden de ideas, la obra logra generar una reflexión en torno al cuerpo humano, tal como la artista lo ha propiciado a lo largo de las diferentes propuestas de su carrera creativa. *Camisas de Fuerza* invita a experimentar la sensación de cohibición física, misma que se potencia con la ambientación hospitalaria del entorno; es decir, se remite a los tratamientos tradicionales para la enfermedad mental, los cuales se basaron en el dominio del movimiento y la invasión craneal desde el exterior. En contraste, la dinámica propuesta por *Máquinas de Curar* se remite al tratamiento moderno, que ocurre desde el interior del cuerpo, a partir de la ingesta del psicofármaco. Ambos métodos atienden la enfermedad mental a partir de alteraciones corporales a nivel físico y químico; a su vez, ambas obras requieren que el espectador interactúe en tanto involucra su cuerpo.

En palabras de la artista, la representación de estas Máquinas de Curar “buscan generar reflexiones en torno a la condición artificial del sujeto contemporáneo y su dependencia de la ingestión de sustancias químicas, para mantener su integridad y equilibrio. La armonía ya no es interna sino externa y autoadministrada” (Posada como se citó en Mora, 2002, párr. 2). De este modo, la obra plantea una reflexión sobre la búsqueda constante de un “estado de bienestar” y su afán por la eliminación de los síntomas, los cuales, a su vez, son reflejo de una condición colectiva, o en sus palabras, del “gran síntoma” (Posada en entrevista con Cobo, 2021).

El propósito de esta obra no recae esencialmente en la figura del enfermo mental, sino en las dinámicas sociales que se han propiciado de manera simultánea al desarrollo de la industria farmacológica de la salud mental; es decir, las implicaciones que ha traído la masificación del consumo de medicamentos como los descritos, siendo algunos de ellos de venta libre. Esta crítica se refleja en la elección de la artista por el receptáculo de las pastillas: un dispensador propio de los centros comerciales, que generalmente son destinados al público infantil (Ver imagen 17).



Imagen 17. *Máquinas de Curar* (2002), detalle, Libia Posada, Instalación, medidas variables, Alianza Colombo Francesa, Medellín.

Para la curadora de la muestra, Carmen María Jaramillo: “la obra genera un espacio híbrido entre el hospital y el centro comercial, planteando una línea difusa entre el confinamiento y la libertad” (Mora, 2002, párr. 4.). En este sentido, la relación que plantearía Téllez entre museo y

hospital se percibe de nuevo en la obra de Posada, quien además incluye el centro comercial como un tercer espacio desde el cual, de cierta manera, es posible leer las relaciones de la sociedad contemporánea con la enfermedad mental.

Posada hace pues referencia a una máquina “inofensiva y atractiva”, cuyo producto es la resultante de un procesamiento químico, pero ofrece felicidad momentánea, pasajera (como lo ilustró Téllez con el Prozac). De esta manera, la artista invita a reflexionar acerca de la automedicación en personas no diagnosticadas y/o recetadas, lo que en la contemporaneidad ha alcanzado límites marcados por el consumismo, tal como si se tratase de comprar la felicidad en una búsqueda casi adictiva, del modo como lo hacen los niños con las golosinas; se trata de la mercantilización de una sensación efímera de plenitud que provoca los desbordamientos de la psique humana. Se revela así una sociedad que necesita ser constantemente estimulada mediante agentes externos a su ser, para funcionar dentro de una aparente calma y falsa libertad.

Como vemos, este aspecto también se relaciona con la posición que Javier Téllez reafirma en *Jonac 2001 mg*, aludiendo a la normalización de la medicación absoluta de toda la población. Existe un diálogo entre ambas obras alrededor del tema de la medicación psiquiátrica en personas no diagnosticadas como constante de una modernidad a la que se dificulta procesar sus emociones de manera natural, o dado el caso, acudir a consulta profesional. Es la misma sociedad la que, paradójicamente, continúa marginando y ejerciendo superioridad sobre la población mentalmente enferma, tal vez en un afán de ocultar un germen compartido en diferentes medidas. Desde este punto de vista, tanto *Máquinas de Curar* como *Camisas de Fuerza* cumplen con el propósito declarado por Posada de hacer referencia no sólo al cuerpo físico, sino también al gran cuerpo social que conformamos y que también se enferma de indiferencia. En concordancia con esto, Posada define la primera como un:

Comentario crítico e irónico a esa posibilidad contemporánea de automedicarnos, de drogarnos, esa compulsión que tenemos por drogarnos; pero también esa ambivalencia del sujeto contemporáneo que tiene que estar todo el tiempo entre la excitación y la depresión y que necesita medicamentos psiquiátricos para mantener esa sensación de que está a flote, que sin embargo hay un malestar emocional que es bastante fuerte, muy común, de lo que poco se habla, poco se expresa y que socialmente es vergonzoso pronunciarlo (Posada, 2020, 22'58'').

Por último, una característica recurrente en las propuestas de Posada es el uso del color blanco combinado con tonalidades frías, tal como se observa en *Camisas de Fuerza* y en gran parte de su obra. Este elemento no solo simboliza el silencio y lo gélido del ambiente hospitalario, sino que también es una alusión a la manera en que “occidente, con su afán de claridad y clasificación, ha procedido sobre los problemas mentales” (Rodríguez, 2001, como se citó en Caro, 2015, p. 43). Además, el color blanco en la obra de la artista es un elemento que remite a la asepsia, entendida en este caso no sólo dentro de la lógica médica, sino también en función de la pulcritud que la sociedad pretende mantener con relación a las enfermedades mentales, en un intento por mostrarse estéril frente a la alteridad que margina, pero de la que también se sabe susceptible.

3.4 Los Cruces de la Enfermedad Mental en la Obra de Colina, Téllez y Posada

La selección de obras analizadas en el presente capítulo permite vislumbrar algunos asuntos que han hecho presencia en el campo de las artes plásticas colombianas y venezolanas con relación al concepto social de locura desde mediados del siglo XX hasta la actualidad y que sirven para ejemplificar. Si bien se trata de una muestra parcial, da cuenta de asuntos que en épocas anteriores no tenían una notoriedad en el contexto social; incluso, son visibles los contrastes con obras (no

tan distantes al tiempo de los artistas abordados) como aquellas alusivas a la figura de Jovita Feijóo.

Si bien los tres artistas aquí referidos aluden a la institución psiquiátrica, es notable la diferencia crítica, técnica y conceptual entre Alejandro Colina y las coincidencias de abordaje entre Posada y Téllez. Para entender este asunto es necesario comprender que cada uno de ellos, debido a su historia de vida, experimenta una relación particular con la locura y ello influye en la lectura que exponen de la misma:

Colina, al haber sido internado durante un periodo breve de tiempo en un hospital psiquiátrico, muestra una visión favorecedora y de agradecimiento frente a la institución, configura a la ciencia de la salud mental como un elemento de ayuda para la sociedad. Su crítica no muestra ningún aspecto negativo más allá de considerar que la psiquiatría provee al hombre de una máscara con la cual reinsertarse en la comunidad.

El interés de Colina se lee más en función de la experiencia de la locura que de su tratamiento: mediante el conjunto escultórico *Las Patologías* muestra algunos rasgos físicos y comportamentales del paciente afectado; de igual manera en *El Arte y la Ciencia de la Psiquiatría* señala que las personas de cualquier nivel socioeconómico pueden verse tocados por la locura. En su obra la institución psiquiátrica cumple la función de atender estas situaciones y brindar al hombre la posibilidad de continuar su vida dentro de las mejores condiciones posibles, tal como él mismo lo experimentó.

Por su parte, Javier Téllez cuenta con una visión externa a la enfermedad, debido al acercamiento que desde su infancia tuvo con el tema y los hospitales psiquiátricos. La obra plástica de Téllez muestra interés sobre los asuntos que en la contemporaneidad están vinculados con la

experiencia de la locura, tales como el tratamiento farmacológico, la automedicación y el internamiento: en su obra instalativa como audiovisual se interesa por conocer el universo interior de la locura, es decir, por visibilizar a los pacientes internos y escuchar su voz. Este último aspecto guarda relación con la noción de individuación desarrollada en el segundo capítulo.

Por otra parte, la obra de Libia Posada se relaciona con su perspectiva como médica, en tanto muestra aspectos propios de la clínica asociados con el ambiente hospitalario, y los métodos tanto de contención como farmacológicos. No obstante, la artista ha declarado que su visión del cuerpo no está parcializada por su profesión, sino que lo aborda desde su perspectiva como ser social. De ahí que en sus obras no solo aluda al cuerpo físico sino también al gran cuerpo que componemos como comunidad. Este aspecto se refleja en las críticas que hace sobre las conductas de la sociedad como lo es la automedicación, así como a los espacios que ha construido el ser humano moderno, como lo es la institución psiquiátrica y el centro comercial. Así mismo, aborda de manera simbólica los diálogos y relaciones que se dan entre el interior de los espacios destinados a la locura y el exterior.

En la obra de Colina el hospital no se muestra de manera explícita, aunque se sabe que en sus esculturas los modelos fueron pacientes internos, pero para dar cuenta de ello el artista no recurre a ninguna figuración ni simbolismo, en este sentido existe una ausencia del espacio hospitalario, pero se hacen presentes los cuerpos que habitan el lugar, que son tratados y que conviven con la locura. Por su parte, la escena planteada en *El Arte y la Ciencia de la Psiquiatría* transcurre en un espacio exterior que no muestra ningún vínculo directo con el hospital. Ninguno de los elementos simbólicos de la pintura alude al mismo; no obstante, la psiquiatría se encuentra encarnada por una de las mujeres que son transportadas por el carruaje. En este caso, Colina no

hace referencia a la psiquiatría en su aspecto institucional, sino que la expone en su carácter científico y simbólico.

Desde otra perspectiva, dentro de las obras de Téllez y Posada se hace evidente un abordaje menos figurativo del hospital y del paciente, lo que resulta acorde a las búsquedas propias del arte contemporáneo. En estas obras se percibe una ausencia del cuerpo físico afectado por la locura,²⁵ cuyo espacio pasa a ser cubierto por la presencia del cuerpo del espectador, quien interactúa con los objetos y elementos pertenecientes al ambiente hospitalario que hacen parte de los ambientes o instalaciones creados. Además, como se ha señalado, la presencia del hospital en estas obras se da mediante la superposición del mismo sobre el espacio de la institución Arte, es decir, el espacio museal. En las obras audiovisuales de Téllez el enfermo mental es el protagonista no solo de manera representativa sino verídica, al tratarse de verdaderos pacientes psiquiátricos. En algunas de sus piezas muestra el ambiente hospitalario como locación principal, es el caso de *Caligari und der Schlafwandler*, *La Passion de Jeanne d'Arc* y *Rinoceronte de Dürer*.

En diálogo con el primer capítulo del presente trabajo, la relación entre locura y el factor económico ha perdido su persistencia en el testimonio que las artes contemporáneas dan acerca del concepto social de la enfermedad mental. Esto se debe al avance que ha alcanzado la ciencia en el campo de la psiquiatría y los estudios sociales con relación a la psicología. Lo anterior ha permitido avanzar en la desmitificación de los imaginarios populares y religiosos con los que anteriormente se explicaba la locura y hacer de la enfermedad mental un área de estudio e investigación, en busca de un tratamiento cada vez más efectivo. Tales progresos dejan poco espacio para la superstición y el beneficio económico que podría representar para algunos.

²⁵ A excepción de *Jonac 2001 mg*.

Sin embargo, el tratamiento moderno de la enfermedad mental ha posibilitado la automedicación psicofarmacológica como un nuevo ámbito en el que –sin buscar un lucro inescrupuloso– se movilizan aspectos relacionados con el consumismo desbordado que caracteriza a nuestra época. Esto se manifiesta en *Jonac 2001 mg* de Javier Téllez y de una manera más directa en la instalación *Máquinas de Curar* de Libia Posada.

Las obras de Colina, Téllez y Posada presentan diferentes respuestas respecto a la individuación del “loco” abordada en el numeral 4 de este trabajo. En Colina se muestra una individuación parcial, pues el conjunto escultórico de *Las Patologías* si bien se basa en pacientes psiquiátricos reales, sus nombres e historias de vida son ignorados, mostrando así una imagen genérica del “loco”, mientras que *El Arte y la Ciencia de la Psiquiatría*, es una alegoría a la relación razón y locura que aborda caracteres representativos de cada estrato social para evidenciar que cada uno de ellos es proclive a la pérdida de la razón.

Téllez mediante *Insane Asylum* propone una visión opuesta a la individuación, pues la reiteración de elementos y su disposición aluden simbólicamente a una producción masiva similar a la de las fábricas. El artista se vale de este recurso expresivo para señalar la manera en que el enfermo mental pierde su identidad al momento de su reclusión. De ahí su interés por dar visibilidad a los internos, como lo hace mediante los videos que hacen parte de *La Extracción de la Piedra de la Locura*, y por otorgar valor a sus reflexiones y posturas críticas frente a los métodos que el hospital les ha impuesto, como se observa a lo largo de su obra audiovisual, la cual se acerca un poco más a la individuación entendida como reconocimiento del enfermo mental como un ser humano con historia propia, y no como *sin parte*.

De otro lado, la obra de Libia Posada prescinde de la exposición de una figura concreta de enfermo mental. A pesar de que para la artista es importante el valor del cuerpo humano, la carga

que el mismo tiene en su obra se valora por su ausencia, dando visibilidad a los métodos de tratamiento que la historia de la medicina ha propuesto para ese cuerpo: la contención física y los fármacos. Estos aspectos remiten de manera implícita al tratamiento de un cuerpo ausente en la obra, y sin embargo todos sus elementos se direccionan hacia él, bajo la presencia del espectador que interactúa con la obra.

Aunque algunas propuestas, como la de Téllez, se esfuercen por visibilizar a personas reales que conviven con la enfermedad mental, la caracterización del mismo no se reduce ya a su contexto social ni al reconocimiento que tiene en la ciudad que habita, como sí sucedería con las caricaturas de José María Espinosa y en las representaciones plásticas y dramáticas de Jovita Feijóo, sino que apunta a una visión universal o genérica del mismo que permite reconocer la enfermedad mental como parte de la condición humana de manera independiente a su ubicación geográfica; pues el tratamiento psiquiátrico actualmente se muestra libre de los prejuicios y métodos que en épocas anteriores se daban de manera local y variaban de una población a otra. Así pues, el ser humano mentalmente enfermo es representado en las formas artísticas como un ciudadano global, que, debido al crecimiento de las urbes, ya no es un personaje identitario y la atención pasa de centrarse en su existencia para recaer sobre su tratamiento.

Este aspecto permite comprender que el avance de la ciencia en términos de la enfermedad mental ha reducido la brecha entre la “locura social” o de “irreverencia” y la locura clínica, posibilitando el diagnóstico y la atención a una mayor cantidad de personas que antes, cuando el tratamiento se reservaba para casos graves y que pusieran en conflicto el orden público. Así mismo, este cambio representa una transformación en la visión social de la locura, pues si bien aún perviven algunos prejuicios frente a la enfermedad mental, cada vez hay más conciencia y claridad sobre sus causas y más empatía frente a esa otredad a la que todos somos susceptibles. De igual

modo, la ausencia de “locos” populares en las obras artísticas contemporáneas revela el crecimiento de las poblaciones, en las que poco queda de esos personajes pintorescos, deambulantes y conocidos por todos, tal como *Los locos de Bogotá y/o Jovita Feijóo*. Se puede entonces concluir que en la visión social de la locura presentada por Colina, Téllez y Posada existe un predominante interés por la locura clínica y ya no por la social o de irreverencia. Si bien, en algunas de sus obras, estos artistas plantean la enfermedad mental como síntoma de un malestar social, esta crítica ya no hace alusión al orden de los personajes populares que durante finales del siglo XIX e inicios del XX hicieron presencia en las representaciones artísticas, sino que apunta a una comunidad en decadencia.

Además, las obras de Libia Posada y Javier Téllez demuestran la superación que establecen las artes contemporáneas con relación a las formas expresivas del pasado. Esta búsqueda es palpable en la elección de técnicas propias del arte contemporáneo para aludir a la cuestión de la enfermedad mental, tales como la instalación, los ambientes y la performance que se reconocen dentro del arte relacional. Si bien las propuestas de Posada y Téllez pertenecen al arte colombiano y venezolano, responden a una búsqueda universal sobre la locura como tema, así como hacen uso de técnicas que están en consonancia con su tiempo.

Por lo anterior, las obras de estos artistas pueden leerse como un ejemplo de la pervivencia que muestra el interrogante sobre la locura en nuestra época, en la cual se retoma una temática abordada por los artistas de épocas anteriores y se adapta a la *techné* propia de nuestro siglo; sumándole, además, una crítica hacia los elementos que han surgido con relación al tratamiento psiquiátrico como lo son el confinamiento y la medicación.

6. Conclusiones

El desarrollo de esta investigación permitió realizar el rastreo sobre la categoría social de locura y el modo en que las artes han dado cuenta de la misma y sus variaciones en diferentes periodos y contextos de la historia. En las obras analizadas se observa que el arte ha cumplido su función mimética o de *imitatio*, toda vez que reflejan el concepto social que entonces se abanderaba con relación a la locura, ya fuese tendiente hacia los imaginarios o fantasías populares; que oculta la locura y niega que hace parte de la realidad social; que otorga reconocimiento al “loco” como sujeto social; o que muestra interés por las prácticas clínicas relacionadas con la institución psiquiátrica y la medicación.

El abordaje de las pinturas y grabados flamencos referidos a La Extracción de la Piedra de la Locura durante los siglos XV y XVII permitió reconocer este tópico tan recurrente como una expresión del imaginario popular que persistió en los Países Bajos con relación a las causas y el tratamiento de la locura en la época pre-científica. En este sentido, las diferentes condiciones que afectaban la conducta, alterando los límites de la “normalidad”, aún no eran consideradas como enfermedades mentales, sino que sus causas eran atribuidas a factores supersticiosos, así como la fantasía cobijaba los posibles tratamientos que representaban la tradición oral y, consecuentemente, quedaban expresadas en las reproducciones artísticas.

Dos de los supuestos mayormente difundidos en este contexto fueron los relativos al horno de cabezas y La Extracción de la Piedra de la Locura. La realización de esta última ha sido desmentida por la ciencia y su manifestación plástica significaría una crítica hacia los tегuas y charlatanes que –de maneras más verídicas– buscaban engañar a la población ofreciendo falsas

soluciones a sus enfermedades a cambio de dinero. Dentro de esta crítica también sería relevante el componente religioso.

Este tipo de obras tuvo continuidad hasta finales del siglo XVII, siendo 1678 el año de la última representación conocida. Sin embargo, hacia 1720 el grabador francés Bernard Picart reutilizó los elementos centrales del motivo referido con el fin de exponer su posición crítica frente al suceso socioeconómico conocido como “La burbuja de los mares del sur”. En este caso, el factor económico hizo de nuevo presencia en las representaciones relacionadas con la extracción de la piedra de la locura: Picart propuso una reinterpretación del motivo, en la que la venta de acciones emprendida por John Law fue emparentada con la trepanación, dando a entender que sus resultados serían nulos, no tratándose más que de un timo.

El análisis de la categoría social de locura en este primer contexto demostró que, las obras plásticas referidas a la locura en los Países Bajos durante el periodo señalado, dio cuenta del concepto inexacto de locura que se sostenía durante esta época. Además, durante el siglo XVIII la obra de Picart demostró que su representación plástica fue usada de manera metafórica para aludir fantasiosamente a otra serie de prácticas que se realizaron en el plano de la realidad, tendentes a la manipulación, el engaño y la codicia.

Se continuó el análisis del tema de la locura proponiendo un salto contextual hasta el periodo comprendido entre la Regeneración en Colombia y el siglo XX. Esta época fue de interés debido a las transformaciones sociales y culturales promovidas por la emancipación, las cuales llevaron a una reafirmación por la identidad nacional. En este marco se estudió una parte de la obra de José María Espinosa dedicada a *Los Locos de Bogotá*, dando como resultado el reconocimiento de dos estratos para la locura: la social o de irreverencia y la clínica o referida a casos graves. La brecha entre ambas se mostró difusa debido al poco interés de la época por

diagnosticar y atender a los considerados “locos populares” o personajes pintorescos que deambulaban las ciudades y que eran notorios para gran parte de la población. A pesar de ello, estos personajes empezaron a ser visibilizados por los cronistas de la época y por artistas como Espinosa. Esto demuestra que la categoría social de la locura, en este contexto, se incorporó como parte de los múltiples aspectos que conformaron la identidad de las regiones, lo cual permitió un tránsito desde el anonimato hacia la identificación o individuación de unos rostros, voces y nombres que se verían reflejados en la obra de Espinosa.

Este proceso de individuación fue también notorio al momento de analizar la obra de tres artistas caleños quienes encontraron en la figura popular de Jovita Feijóo, autoproclamada reina de la ciudad, un elemento recurrente para su trabajo creador. Con la obra de Diego Pombo, Iván Montoya y Carlos Zuluaga se encontró una categoría de locura análoga a la que tiempo atrás expondría Espinosa, en tanto la locura de Jovita fue considerada como una extravagancia y nunca se le ofreció un diagnóstico clínico, a pesar de que en algunas de sus conductas se percibían rasgos esquizoides. Entonces, el abordaje de la enfermedad mental continuaba siendo un asunto reservado para casos de gravedad, y en especial, aquellos que hubiese que ocultar de la vista pública. Dado que Jovita se mostraba como una mujer tranquila y cívica, su conducta fue relacionada con la locura social o popular, y la comunidad animó sus fantasías de grandeza.

Este aspecto arrojó que, de manera paulatina, la locura empezó a ser abrazada de modo más empático a diferencia de épocas anteriores, lo cual se pudo demostrar con las obras de los tres artistas estudiados, quienes coincidieron en considerar a Jovita como un referente de identidad para la ciudad de Cali. Si bien el recuerdo de esta mujer es transmitido de manera transgeneracional por medio de la oralidad, la obra visual y dramática de Pombo y Montoya ha sido fundamental para mantener vivo el personaje en la memoria colectiva. Ello también influiría en la obra de

artistas como Fernell Franco, Hernando Tejada, Javier Tafur, entre otros. Por su parte, la obra de Carlos Zuluaga no cuenta con una amplia difusión; sin embargo, esta investigación mostró el prolífico trabajo que este pintor realizó en torno a Feijóo; como consecuencia, sus creaciones plásticas pueden considerarse como un recurso para seguir explorando en las capacidades creativas del pintor caleño y en este sentido, la presente investigación está dejando la puerta abierta para ello.

Más adelante se exploraron dos elementos que solo harían presencia en las representaciones plásticas de la locura hasta mediados del siglo XX, siendo más notorios durante los inicios del XXI. Es el tema concerniente al hospital psiquiátrico y la psicofarmacología. Para ello se contó con la obra de dos artistas venezolanos y una artista colombiana: Alejandro Colina, Javier Téllez y Libia Posada. El concepto social de locura reflejado en la obra del primero muestra una visión de gratitud frente a la institución psiquiátrica y sus prácticas, además de dar cuenta de la presencia de la enfermedad mental en todos los niveles socioeconómicos. Por su parte, Téllez y Posada recurren a las formas y métodos propios del arte contemporáneo para expresar su crítica frente a la institución psiquiátrica (de la sociedad de su tiempo) a partir del uso de formas expresivas como la instalación, el performance o el audiovisual.

La revisión de unas obras precisas de estos artistas demuestra que, desde mediados de siglo XX hasta la actualidad, el hospital psiquiátrico y los psicofármacos han cobrado una notoria presencia en el tratamiento de la enfermedad mental y, en consecuencia, el arte presenta estos elementos como parte de la noción social que se mantiene sobre el tema de la locura. Igualmente, es notorio que la locura “social” ya no se muestra en relación con los personajes populares, como lo haría desde mediados de siglo XIX hasta mediados de siglo XX. Esto significa que, a la par del crecimiento y la industrialización de las poblaciones, los personajes populares de las urbes se

hicieron cada vez menos notorios; no obstante, las obras analizadas dan cuenta de un nuevo tipo de locura “social” paralela a la locura clínica que se relaciona con la práctica de la automedicación, o ingesta de ansiolíticos, antidepresivos y/o estimulantes sin receta médica. Si bien el carácter de este hábito dista de la locura “social” evidenciada en *Los Locos de Bogotá* y el personaje de Jovita Feijóo, es un elemento moderno a considerar en la dupla que se reconoce desde siglos atrás: locura clínica-locura social.

El tema de la enfermedad mental en las artes contemporáneas se presenta como un asunto directamente vinculado con el ámbito físico del ser humano, dando cuenta del reconocimiento que actualmente se tiene sobre las causas biológicas de la locura. Este aspecto muestra una notable diferencia respecto a las causas de índole religioso que anteriormente se le atribuían y que han quedado consignadas en los registros artísticos, así como aquellas causas basadas en especulaciones que hicieron presencia en los imaginarios populares, como el que concierne a *la extracción de la piedra de la locura*, o el horno de cabezas. No obstante, esa dimensión física es tratada de diferentes modos por distintos artistas estudiados a lo largo de toda la investigación, pues, aunque en las obras no siempre el cuerpo se hace presente, la reflexión implícita apunta al cuerpo que alberga una mente afectada por diversos factores.

El desarrollo de esta investigación permitió, entonces, conocer la mirada que diferentes culturas (en variados contextos históricos y geográficos) han establecido con relación a la salud mental, con base en el aspecto testimonial de las obras artísticas. Así mismo, fue posible comprender algunas de las variaciones que en este sentido se han gestado, acorde a la evolución científica y social de las poblaciones. En este sentido, los hallazgos presentados son relevantes para la historia del arte toda vez que responden al componente sociológico de la disciplina, entendiendo las manifestaciones artísticas como reflejo de los acontecimientos y cosmovisiones

propias de las comunidades. Además, las relaciones entre arte y locura han mostrado un acento en cuestiones como la caracterización del artista-loco, el arte-terapia, el arte psicopatológico, entre otros; quedando en un segundo plano el análisis iconográfico de las obras de artistas que –de manera independiente a su estado mental– se han interesado por plasmar la noción de locura validada en su entorno.

La continuidad de esta búsqueda es necesaria para conocer las manifestaciones artísticas en relación con el concepto social de locura dadas en otros contextos además de los aquí abordados, y de esta manera seguir construyendo una caracterización de las nociones que los diferentes grupos humanos han contemplado sobre la enfermedad mental e identificar otras constantes que se pueden presentar. Como parte de lo anterior, esta investigación se puede abrir hacia otras expresiones artísticas que dan cuenta del asunto, tales como el teatro, el cine, la música y, de manera especial, la literatura que frecuentemente coincide en sus movimientos, intereses y formas de expresión con las artes plásticas. De igual modo, el desarrollo de estudios relacionados con este tema debe articularse con campos como la historia, la sociología y la psicología los cuales nutren y contextualizan la perspectiva del historiador del arte.

El análisis propuesto partió de la pintura y el grabado de los Países Bajos entre los siglos XV y XVII, debido a la recurrencia de las manifestaciones relativas a la piedra de la locura, y dio lugar a una serie de interpretaciones que trascendieron este contexto para ponerlo en relación con otras épocas y los imaginarios de la locura. Sin embargo, esta lectura se puede realizar desde épocas anteriores a la mencionada, con el fin de ahondar en las nociones que las diferentes culturas han concebido para la locura y continuar rastreando la presencia y/o mutación de esos aspectos en función de la modernidad.

Como recomendaciones finales para la profundización en este tema investigativo se deja abierta una puerta amplia para ahondar en el campo de las artes plásticas colombianas y el reflejo artístico de las nociones de locura clínica y social en artistas de ciudades diferentes a Cali, Bogotá y Medellín. Así mismo, continuar indagando por el tema en la obra de otros artistas latinoamericanos y explorar otras obras de Javier Téllez además de las aquí referidas. Por otro lado, se recomienda la revisión de la obra de artistas no latinoamericanos que guardan relación con el tema como Joel Peter Witkin, Javier Marín, Francesc Torres, Ulrike Theusner, Hugh Welch Diamond, Guillaume Duchenne de Boulogne, Mary Ellen Mark, Christian Hopkins, Alexa Wright, Daniel Regan, Tony Oursler, Yvonne Mabs Francis, Arnulf Rainer, Franz Xaver Messerschmidt, entre otros, quienes desde sus obras artísticas presentan diferentes visiones de la experiencia de la enfermedad mental y la forma en que la sociedad contemporánea se relaciona con ella.

Bibliografía

- Aranda, A.; Dultzin, B.; Ramos, M.; Viesca, C. (2002). *La sangría como recurso terapéutico en las enfermedades mentales en el México del siglo XIX*. Salud Mental. 25(6), 53-58. <https://www.redalyc.org/pdf/582/58262507.pdf>
- Arenales, R. (29 de enero 2016). *Jóvita Feijóo, la Reina de Cali*. Semanario Voz. <http://semanariovoz.com/jovita-feijoo-la-reina-de-cali/>
- Artishock. (14 de mayo 2020). Libia posada: definición del horizonte. *Artishock: revista de arte contemporáneo*. <https://artishockrevista.com/2020/05/14/libia-posada-mamm/>
- Aznar A., Y. (2013) *Insensatos. Sobre la representación de la locura*. Editorial Micromegas.
- Barraza, D.; Caro, P. y Lopera, F. [Jovita Feijóo: Reina de Reinas] (2013). *Quién es Jovita Feijóo* [vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=-PB4C5hXmQs>
- Bolívar, C. (2009). *Alejandro Colina, mitología de la imagen* [Documental]. <https://vimeo.com/216102465>
- Brant, S., Regales Serna, A. (ed.). (1988). *La nave de los necios*. Akal.
- Breton, A. (2007). Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous (Trad. Cagigas, A.). *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 27(1), 99-100. (Original de 1925) <https://www.revistaaen.es/index.php/aen/article/view/15986>
- Breton, A.; Aragon, L. (2007). Le cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928) (Trad. Cagigas, A.) *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 27(1), 101-102. (Original de 1928) <https://www.revistaaen.es/index.php/aen/article/view/15987/15846>
- Cagigas, A. (2007). Una visión de la locura: el caso Breton. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 27(1), 93-97. <https://www.revistaaen.es/index.php/aen/article/view/15985/15844>
- Calderón Gómez, J. (2005). Las vanguardias históricas en perspectiva. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* 12(2). <https://www.redalyc.org/pdf/181/18153295006.pdf>
- Calderón H. S. (2019). Del Estado colonial al Estado nacional: La Regeneración en la Colombia del siglo XIX y la cuestión de la colonialidad. *Pensamiento al margen*. Número especial. <https://pensamientoalmargen.com/2019/05/11/no-especial-55-congreso-de-filosofia-joven/>
- Cardinali, P. (2015) *Cincuenta años con la piedra de la locura*. (1a ed.) Asociación Argentina para el Progreso de las Ciencias. https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1426/1/libro_cardinali.pdf
- Caro Villanueva, MC. (2015). *Lecciones de anatomía femenina: Una lectura preliminar a la obra de Libia Posada 1998-2014*. [Trabajo de grado, Universidad Nacional de Colombia] <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/63228>
- Carreño, V. (2011) Máscaras, borderlines y fronteras en Javier Téllez. *Bordes, Revista de estudios culturales*, (2), 2-32. <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/bordes/article/viewFile/4934/6536>
- Cerón, J. (3 de abril 2007). “Definición del horizonte”: una exposición que remueve la fragilidad que encarnan los cuerpos. *MDE07, Encuentro internacional Medellín 2007*. <http://mde.org.co/mde07/nodo/memorias-del-mde07/artistas/libia-posada/el-cuerpo-como-escenario-de-representacion/>

- Chordá, F. (2004). *De lo visible a lo virtual: una metodología del análisis artístico*. Anthropos.
- Cobo M., C. E. (2019). *Discursos legales y disciplinares que inciden en el abordaje de la locura y la enfermedad mental en Cali (1970 - 2000)*. [Trabajo de grado, Universidad del Valle] <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/handle/10893/15218>
- Cuartas, J. D. (2018). *Relaciones entre arte, ciencia y acontecimiento social en los proyectos artísticos de libia posada*. [Trabajo de grado, Universidad de Antioquia]
- De Keyser, E. (1965). *El Occidente romántico 1789 – 1850*. Skira.
- Díaz Curiel, J. (2013). Proceso Creativo, Arte y Psicopatología. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*. 33(120), 749-760. <https://scielo.isciii.es/pdf/neuropsiq/v33n120/original5.pdf>
- Díaz Martínez, DV. (2011). *Locos y locura en la comunidad médica bogotana a finales del siglo XIX y principios del XX*. [Trabajo de grado, Universidad de los Andes] <http://hdl.handle.net/1992/24642>
- Díaz, A. (2002). Cien años del nacimiento de Alejandro Colina: el escultor que ennobleció la figura del indio. En Colina, C. (Eds.), *Alejandro Colina, el escultor radical*. (pp. 41-50). Universidad Católica Andrés Bello.
- El País*, Cali. (11 de abril 2015). El Teatro Salamandra inicia ciclo de exposiciones con el artista caleño Diego Pombo. <https://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/el-teatro-salamandra-inicia-ciclo-de-exposiciones-con-el-artista-caleno-diego-pombo.html>
- El País*, Cali. (28 noviembre 2013). Entrevista a Diego Pombo, 'el pincel más caleño de todos'[vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=HEHRX5zPa20>
- El Tiempo*. (12 de agosto 1991). El loco guerra perdió la última batalla. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-135775>
- Florián, I. (2018). *José María Espinosa y la ciudad de los signos: personajes populares en Bogotá, siglo XIX*. [Trabajo de Grado, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano] <https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/handle/20.500.12010/4076>
- Foucault, M. (1980). *El orden del discurso*. (Trad. González, A.). Tusquets Editores.
- _____. (1992). *Memoria redactada para la candidatura al Collège de France*. en Eribon, D. Michel Foucault, Editorial Anagrama. 423–428.
- _____. (2015). *Historia de la locura en la época clásica I*. (3° edición. Trad. J. Utrilla). Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2015). *Historia de la locura en la época clásica II*. (3° edición. Trad. J. Utrilla). Fondo de Cultura Económica.
- Gadamer, H. G. (1991). *La actualidad de lo bello*. (1° edición. Trad. A. Gómez). Paidós.
- Galeno de Pérgamo. (2013). *De las pasiones y los errores del alma*. (Traducción y prólogo Molina González, L.) Editorial Universidad de Antioquia.
- Gallardo S. J., X; Fuentes G., A. (2015). Locura, arte y cambio de siglo: el caso del Teatro Grez y sus murales, Santiago de Chile. (1897-1910). *Revista nuevo mundo nuevos mundos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.68658>
- García C., N. (1989). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo.
- Gil D., M. (2016). Imágenes de la locura en la Edad Moderna: Escarnio y máscara en el discurso del poder. *Revista Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII. Historia del Arte, (4). 459-481. <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.14793>
- Gil, L. (1967). *Los Antiguos y la “Inspiración” Poética*. Ediciones Guadarrama.

- González H., I. (2012). La piedra de la Locura. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4(8) 79-88 <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-PIEDRA%20DE%20LA%20LOCURA.%20Irene%20González%20Hernando.pdf>
- Gombrich, E. H. (1972). *Art and illusion: An study in the psychology of Pictorial Representation*. Bollingen Foundation – Princeton University.
- Gutiérrez del A. (15 abril 2020). Entrevista a Calixto Plumed Moreno. *La terapia del arte* <https://laterapiadelarte.com/numero-4/entrevistas/entrevista-calixto-plumed-moreno/>
- Harris, J. C. (2004). *The cure of folly*. *Arch Gen Psychiatry*. 61(12):1187. <https://doi.org/10.1001/archpsyc.61.12.1187>
- Hernández, C. (1996). *La extracción de la piedra de la locura. Una instalación de Javier Téllez*. Museo de Bellas Artes de Caracas. <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1154986#?c=&m=&s=&cv=>
- Herrera de la Cruz, A. B. (octubre 31 2021). *Surrealismo y locura: Leonora Carrington y Única Zürn*. <https://www.pikaramagazine.com/2017/10/surrealismo-y-locura-leonora-carrington-y-unica-zurn/>
- Hobson, A. (1994). *The chemistry of conscious states*. Little Brown. <http://www.tafurgonzalezsociados.org/docs/novelas/Jovita.2020.pdf>
- Hunt, L; Jacob, M; Mijnhardt, W. (2010). *The Book that Changed Europe: Picart & Bernard's Religious Ceremonies of the World*. Harvard University Press.
- Huxley, A. (2013). *Un mundo feliz*. Random House
- Ladino, L.; Hunter, G.; Téllez-Zenteno, J. F. (2013). *Art and epilepsy surgery*. *Epilepsy & Behavior*. 29(1), 82-89. <http://dx.doi.org/10.1016/j.yebeh.2013.06.028>
- Latiff, J. (30 de agosto 2016). *Artistas ya muertos, los que mejor venden en Colombia. Ranking. Las dos Orillas*. <https://www.las2orillas.co/artistas-ya-muertos-los-que-mejor-venden-en-colombia-ranking/>
- Libreros, L. (15 enero 2020). *Jaque al reino de Jovita*. Esquina de Letras <http://lucylibreros.blogspot.com/2011/02/jaque-al-reino-de-jovita.html>
- López-Muñoz, F. (1 de febrero - 15 de marzo 2000). *La "década de oro" de la psicofarmacología (1950- 1960): trascendencia histórica de la introducción clínica de los psicofármacos clásicos*. Congreso Virtual de Psiquiatría <http://psiqu.com/1-1076>
- Lugo, M. (2019). *Foucault y la crítica a la concepción moderna de la locura*. [Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México] <http://132.248.9.195/ptd2018/diciembre/0783856/Index.html>
- Mackay, C. (2009). *Delirios populares extraordinarios y la locura de las masas*. (Trad. E. Atmetlla). Profit Editorial. (trabajo originalmente publicado en 1841).
- MAG Rochester. (27 de abril 2018). *Presents: Javier Tellez in conversation with W.J.T. Mitchell*. [vídeo] <https://youtu.be/pMFL4xjihYo>
- Martínez C., E. (18 de noviembre 2020). *Definición del horizonte: una exposición que remueve la fragilidad que encarnan los cuerpos*. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/definicion-del-horizonte-una-exposicion-que-remueve-la-fragilidad-que-encarnan-los-cuerpos-article/>
- Martínez M. C. (2001) *Los locos de Bogotá*. *Revista Colombiana de Psiquiatría*. 30 (2). 113-178. http://www.imbiomed.com.mx/1/1/articulos.php?method=showDetail&id_articulo=24945&id_seccion=1788&id_ejemplar=2570&id_revista=115

- Mora, M. (7 de mayo 2002). *El arte como una medicina*. El Tiempo. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1345985>
- Morales, M. (2011). *Aproximación crítica a la obra del artista venezolano Alejandro Colina*. [Trabajo de grado, Universidad Central de Venezuela] <http://saber.ucv.ve/bitstream/123456789/3630/1/T026800003862-025MoralesMarianella-000.pdf>
- Organización Mundial de la Salud: CIE-11. Trastornos mentales y del comportamiento. Onceava Revisión de la Clasificación Internacional de las Enfermedades. Para estadísticas de mortalidad y morbilidad. Ginebra, 2022. <https://icd.who.int/browse11/l-m/es>
- Orozco D., E. (1969). *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Editorial Planeta.
- Orozco Q., O.; Mínguez G., H. (2017). La representación artística de la locura. Interpretaciones metafrológicas contemporáneas a través de la Nave de los locos. *Revista Arte, Individuo y Sociedad*, (29) 279-296. <https://doi.org/10.5209/ARIS.54605>
- Ospina, Y. (17 febrero 2021). ¿Quién fue Jovita la reina infinita? *La gaceta – El País Cali*. <https://www.elpais.com.co/feria-de-cali/2017/quien-fue-jovita-la-reina-infinita.html>.
- Pallier, M. [Metrópolis] (9 de mayo 2013). *Metrópolis – Javier Téllez*. [vídeo]. <https://lalulula.tv/documental-2/metropolis/metropolis-javier-tellez>
- Posada, L. [Museo de Arte Moderno de Medellín] (2020). Conversación con Libia Posada. "Pensar es un lujo". [vídeo]. 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=OYOiIdwhCx4>
- Ramírez, L. (2014). *Construcción socio cultural sobre el personaje de Jovita Feijoó a partir de relatos de artistas caleños en el contexto de la memoria cultural de la ciudad de Cali*. [Trabajo de grado, Universidad Autónoma de Occidente] <https://red.uao.edu.co/handle/10614/6948>
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Filosofía y Política*. Nueva Visión.
- Rodríguez L., D. L. (2013). *Los locos de Bogotá: del tratamiento y las representaciones de la locura en Bogotá, 1850-1930*. [Trabajo de grado Pontificia Universidad Javeriana] <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/14298>
- Sacristán, C. (2009). La locura se topa con el manicomio. Una historia por contar. *Cuicuilco*. 16(45), 163-188. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S018516592009000100008&lng=es&tlng=es.
- Sanjinés, J. (2007). The nation: an imagined community? *Cultural Studies*, 21 (2-3), 295-308, <https://doi.org/10.1080/09502380601162662>
- Schupbach, W. (1978). A new look at the cure of folly. *Medical History*, 22(3), 267-281. doi:10.1017/S0025727300032907
- Sierra, J.C. (2002). Inventario comentado. *Boletín cultural y bibliográfico*. 39(60), 176-178
- Tafur G., J. (2010). *Jovita o la Biografía de las ilusiones*. Ediciones La Sílabla. <http://www.tafurgonzalezsociados.org/docs/novelas/Jovita O La Biografia De Las Ilusiones.pdf>
- _____. (2020). *Jovita o la Biografía de las ilusiones*. Ediciones Épocas.
- Téllez, J. (1 de enero 2010). Javier Téllez (en español) by Pedro Reyes. Entrevistado por Pedro Reyes. *Bomb Magazine*. (110). <https://bombmagazine.org/articles/javier-tellez-2/>
- _____. (1996). “De un hospital dentro del Museo”, en Hernández, C. (1996). *La extracción de la piedra de la locura. Una instalación de Javier Téllez*. Museo de Bellas Artes de Caracas.40-44

- <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1155003#?c=&m=&s=&cv=&xywh=154%2C411%2C2632%2C1473>
- _____. (2007). Entrevista con el Patronato de Arte Contemporáneo. Entrevistado por Montserrat Albores. *SITAC V-Diálogos impertinentes*. Patronato de Arte Contemporáneo. <http://sitac.org/publicaciones/sitac-v-diálogos-impertinentes>
- _____. (27 de julio 2018). “El arte puede hacer visible a los que no tienen visibilidad”. Entrevistado por Maite Redondo. *Noticias de Álava*. <https://www.noticiasdealava.eus/cultura/2018/07/27/arte-visiblevisibilidad/420151.html>
- Umaña M., F. (4 de marzo 2007). Primer festival nacional de la locura celebró el municipio de Sevilla (Valle). *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3461427>
- Vattimo, G. (1987). *El fin de la Modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. (Trad. A. Bixio). Ediciones Gedisa.
- Wauters, W. (2017). *Een oven vol van menig hoofd en zooten bol*. [Tesis de maestría, KU LEUVEN] [https://www.academia.edu/34207986/Een oven vol van menig hoofd en zooten bol](https://www.academia.edu/34207986/Een_oven_vol_van_menig_hoofd_en_zooten_bol)
- Wauters, W. (2016). *Die keije verborghen onder die blesse bloot Analyse van de cultuurhistorische wortels van het beeldmotief van de keisnijding*. [Tesis de grado, KU LEUVEN] https://www.researchgate.net/publication/303702712_Die_keije_verborghen_onder_die_blesse_bloot
- Wendorff, A.; Dimeo, C. (2012). La Extracción de la Piedra de la Locura (instalaciones de Javier Téllez). *Sztuka Ameryki Łacińskiej Arte de la América Latina*, (2). 181-213.
- Zabaraín, J. (2020). *Museo Carlos Zuluaga - Jovita Feijóo* [vídeo] <https://vimeo.com/483213031>