



El franquismo, la transición y la mirada documental sobre la enfermedad mental

Francoism, the Spanish Transition and the documentary gaze at mental illness

Sonia García López

UNIVERSIDAD CARLOS III · sogarcia@hum.uc3m.es

Doctora por la Universitat de València y profesora de Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III de Madrid, donde forma parte del grupo de investigación TECMERIN (Televisión y Cine: Memoria, Representación e Industria). Recientemente ha publicado el libro *Spain is US. La guerra civil española y el cine del Popular Front: 1936-1939* (PUV, 2013). También es autora de *Ser o no ser. Ernst Lubitsch* (Paidós, 2005) y coeditora, junto a Laura Gómez Vaquero, del volumen colectivo *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental* (Ocho y Medio / Textos Documenta, 2009).

RECIBIDO: 5 DE OCTURE DE 2014

ACEPTADO: 10 DE DICIEMBRE DE 2014

Resumen: Este artículo aborda la mirada cinematográfica sobre las instituciones psiquiátricas y la concepción de la enfermedad mental del franquismo desde la óptica antagonista que comenzó a promoverse desde distintos ámbitos sociales, políticos y culturales durante la transición española. Partiendo de una aproximación histórica cuyo objetivo es contextualizar la concepción de la psiquiatría franquista se procede a continuación al análisis formal y temático de cuatro documentales clave de la transición española: *El desencanto* (J. Chávarri, 1976), *El asesino de Pedralbes* (G. Herralde, 1978) *Animación en la sala de espera* (C. Rodríguez Sanz y M. Coronado, 1978-81) y *Cada ver es...* (A. García del Val, 1981).

Palabras Clave: franquismo, transición, reforma psiquiátrica, cine documental.

Abstract: This paper focuses on the cinematic gaze over the psychiatric institutions and the consideration of mental illness during Francoism, as well as on the antagonistic position fostered during the Spanish Transition on a variety of social, political, and cultural milieus. After establishing a historical frame with the aim of contextualising the conception of Psychiatry during Francoism, the author proceeds to a formal and thematic analyse of four key documentaries from the Spanish Transition period.

Key Words: Francoism, Spanish Transition, psychiatric reform, mental illness, documentary.

DOI: 10.7203/KAM.4.4283

Introducción

En 1974 el artista Darío Villalba organizó una exposición titulada *Los encapsulados* en la madrileña Galería Vandrés. A caballo entre la fotografía, la escultura y la instalación, la muestra consistía en una serie de objetos tridimensionales compuestos por fotografías de gran formato encapsuladas en estructuras de metacrilato transparente. Las imágenes mostraban los cuerpos y los rostros de enfermos mentales, vagabundos y proscritos; excluidos, en suma, del orden de lo visible y de lo aceptable en la sociedad española de la época. En muchos de los casos, las figuras habían sido retratadas en actitud de postración, implorando, llorando o simplemente suspirando con los ojos cerrados. Como ha apuntado Francisco Calvo Serraller (2007: 29):

al exponer ante nuestra mirada el testimonio gráfico de todos esos sufrimientos particulares, Villalba nos trae lo que no queremos ver, o lo socialmente invisible, obligándonos a rescribir la historia sin que nada se pierda entre sus márgenes.



Darío Villalba. *Los encapsulados*.¹

Tal vez fue esta la primera vez que la enfermedad mental se convirtió en objeto de reflexión y en elemento fundamental de un proceso creativo en la España de Franco. En cualquier caso, no se trató de un fenómeno aislado pues, en los años posteriores, marcados por el fin de la dictadura y la transición a la democracia, una serie de documentales pusieron de manifiesto el deseo de escuchar a los alienados, de entender

¹ Exposición celebrada en el Museo Reina Sofía, 10-17 de abril 2007. Extraída de la web [Mirabiografías](#).

sus circunstancias en el contexto más amplio de la coyuntura social española y, en última instancia, de darles la palabra. Un deseo que, sin lugar a dudas, constituyó una de las más radicales formas de cuestionamiento de los discursos autoritarios y de los dogmas sobre la enfermedad, la criminalidad y la peligrosidad propugnados por los discursos públicos, que habían calado en la sociedad a lo largo de casi cuatro décadas. Como afirma Laura Gómez Vaquero, la eclosión misma de un género cinematográfico como el documental de entrevista resulta sintomática de un momento en el que, por encima de todo, la sociedad española sentía una necesidad acuciante de tomar la palabra después de cuarenta largos años de silencio². Del mismo modo, los obstáculos que las experiencias cinematográficas más radicales de la década, que sin duda ocupan un lugar de honor en la historia maldita del cine español, encontraron en las dependencias del recientemente creado Ministerio de Cultura bajo el gobierno de UCD, resultan sintomáticas también de las tensiones y los espacios de lucha que se vivieron en el dominio de las prácticas e instituciones culturales y recibieron un golpe de gracia con la llegada del primer gobierno socialista.

A tenor de lo expuesto, en las páginas que siguen se pone en juego una discusión sobre la visión antagónica respecto a las concepciones de la enfermedad mental y el lugar que habían desempeñado las instituciones psiquiátricas durante el franquismo que comenzó a promoverse desde distintos ámbitos sociales, políticos y culturales durante la transición española. Si bien durante los años de la dictadura la concepción de la psiquiatría “era más restringida y se centraba fundamentalmente en el campo de la teoría psiquiátrica” (Aparicio y Sánchez, 1997: 125), en su parte doctrinal, durante los últimos años del franquismo y los primeros años de la democracia se produjo una toma de conciencia de la ideología y las implicaciones en el orden social de la psiquiatría, tanto por parte de los profesionales de la disciplina, como desde diversos ámbitos de la esfera cultural y la opinión pública, como el arte, los medios de comunicación y el cine³. El cine documental, una forma fílmica a la que a menudo subyacen proyectos de cambio social, contribuyó a articular una nueva mirada sobre la enfermedad mental que se hacía eco, al tiempo que lo promovía, del debate social, cuestionando el orden moral, científico y jurídico a partir del cual se sentaron las bases de la exclusión social durante el régimen.

El objetivo que persigue este artículo es sin duda ambicioso y arriesgado, por cuanto la exploración de la mirada cinematográfica sobre la enfermedad mental y las instituciones psiquiátricas requiere un cierto equilibrio entre áreas de conocimiento tan distantes como son el cine y psiquiatría. Por lo demás, la elaboración de un panorama del estado de la cuestión de la psiquiatría española, siquiera en el periodo del tardofranquismo, excede con mucho los límites de esta contribución, por lo que me

² Esta es la hipótesis de partida de su tesis doctoral *¡La calle es nuestra! El documental de entrevista durante la Transición (1975-1981)* (2010). Véase también Gómez Vaquero (2012).

³ La relación entre los desarrollos de las instituciones psiquiátricas y el cine en España ha sido abordada por María Herrera Giménez en su tesis doctoral (2011). Asimismo, pueden consultarse sendos artículos de la autora en colaboración con Pedro Maset Campos, Carmen Llor Moreno y Joaquín Cánovas Belchí (2011 y 2012).

limitaré a resaltar algunos aspectos que, a mi entender, contribuyen a iluminar los temas abordados en las películas que ocupan un lugar central en este estudio, emplazando a la lectura de otros trabajos en los que esta cuestión se desarrolla en profundidad⁴.

En cualquier caso, resulta insoslayable el hecho de que psiquiatría franquista marcó una cesura con respecto a los impulsos modernizadores introducidos durante la II República por el denominado “costado médico de la generación del 27” (Aparicio y Sánchez, 1997: 133). Fundamentalmente, durante el franquismo se invirtió el razonamiento que imperaba en la jurisdicción sobre el internamiento en psiquiátricos (Decreto de 3 de junio de 1931)⁵, a la que subyacía la identificación entre anomalía psíquica y peligrosidad. De este modo, pasó a generalizarse en muchos casos la “patologización” de los sujetos a los que se consideraba “peligrosos” (por sus ideas, su conducta o su rebeldía), pero a los que no se les podía imputar ningún delito⁶, considerándoles como enfermos mentales susceptibles de encierro. Autores como Dualde Beltrán (2004), González Duro (2008), Castilla del Pino (2004) o Cayuela (2009) han llamado la atención sobre la relación entre las políticas represivas de la dictadura franquista y las actuaciones en el ámbito “médico-social” (Cayuela 2009: 275). Ya durante la guerra civil, un cuerpo de médicos militares liderados por Antonio Vallejo Nájera, entonces Jefe de Servicios Psiquiátricos de los Ejércitos Nacionales, habían proporcionado al régimen un sustrato científico para la legitimación de la Cruzada que se basaba en las ideas sobre la regeneración de la raza inspiradas por la eugenesia (Dualde Beltrán, 2004; González Duro, 2008). De acuerdo con semejantes doctrinas:

[en el] ámbito médico-social (...) el individuo es objeto de toda una serie de medidas que persiguen la maximización de las fuerzas productivas de la nación, así como la «normalización» de las conductas consideradas como ‘patológicas’, diagnósticos psiquiátricos que en el contexto de la posguerra civil adquirirán —es decir, más de lo «usual»— una clara finalidad legitimadora (Cayuela 2009: 275-276).

Como relata en sus memorias el psiquiatra disidente durante el franquismo Carlos Castilla del Pino (2004), el reinado de Antonio Vallejo Nájera se extendió a lo

⁴ Véase, por ejemplo: Comelles (1986), Aparicio y Sánchez (1997), González Duro (2008) y Herrera Giménez (2011).

⁵ La ley española de 1931 contemplaba el ingreso por orden gubernativa o judicial, junto al ingreso voluntario y a la modalidad por prescripción médica. Aparicio y Sánchez apuntan que “a pesar de la intención declarada del internamiento como medio de tratamiento, en la mente del legislador subyace con fuerza (...), la idea de peligrosidad y la identificación anomalía psíquica y peligrosidad. El papel judicial queda reducido a un papel puramente burocrático frente a la relevancia que adquiere el médico” (Aparicio y Sánchez, 1997).

⁶ La ley de Vagos y maleantes, que databa de 1933 y fue modificada en 1954 para incluir a homosexuales y los “antisociales” que “en sus actividades públicas y propagandas, reiteradamente inciten a la ejecución de delitos de terrorismo o de atraco y los que públicamente hagan la apología de dichos delitos” (BOE 1954) estaba orientada a definir “estados de peligrosidad anteriores al delito” (BOE 1970).

largo de la dictadura, periodo en que controló sistemáticamente, junto con Juan José López Ibor, el acceso a las cátedras de psiquiatría en las universidades españolas, que además solían pasar de padres a hijos. Desde su puesto como director del Dispensario de Psiquiatría de Córdoba y a partir de su experiencia como psiquiatra forense, Castilla del Pino fue testigo durante cuarenta años de las implicaciones inmediatas de la inversión del binomio *enfermedad mental = peligrosidad en peligrosidad = enfermedad mental* que la psiquiatría hegemónica impuso en la España de la inmediata posguerra y el franquismo. En la línea de las actuaciones de tipo médico presididas por lo que Salvador Cayuela (2009) denomina “la biopolítica del franquismo”⁷, Castilla del Pino recuerda, entre otros muchos casos en los que le correspondió actuar como perito, el de un informe

sobre una señora que había sido retenida en el manicomio durante un mes, hasta que logró hacer llegar una carta a un abogado de Córdoba en la que le daba cuenta de que se había internado a la fuerza y con un certificado expedido por un médico que ni siquiera la había visto (2004: 119-120).

El autor también relata numerosos casos de novicias y seminaristas diagnosticados de padecer enfermedades obsesivas o esquizofrenia en su vehemencia por salir de las compañías religiosas “cuando, en el fondo, no lo deseaban”, según sus superiores (2004: 94-95). Del mismo modo, Castilla del Pino refiere la flagrante “psiquiatrización” de casos como Francisco Natera y Antonio Molina —diagnosticados con la complicidad de psiquiatras como Vallejo Nájera, López Ibor, o Luis Morales—, con el subsiguiente internamiento y sometimiento a tratamientos de electrochoques y comas insulínicos que, en el caso de Molina, terminaron en suicidio. Si las políticas psiquiátricas franquistas aportaron un sustrato (pseudo)científico a la legitimación del nuevo orden moral establecido por la dictadura, la constatación de su carácter represivo y moralizante habría de abonar el territorio para la progresiva politización de un sector de la psiquiatría. En este sentido, afirma Castilla del Pino:

esta conciencia del sufrimiento concreto de tanta gente me convirtió en un antifranquista rabioso. Todo lo que observaba remitía en última instancia a ese régimen, capaz de mantener a muchos en la miseria extrema como forma de asentar y defender el privilegio de unos pocos (Castilla del Pino, 2004: 165).

Las deplorables condiciones en que se encontraban los internos en los psiquiátricos desencadenaron un movimiento de crítica al sistema asistencial español a comienzos de la década de 1970. Al margen de la psiquiatría oficial y en sintonía con las nuevas corrientes psiquiátricas que en Europa se estaban desarrollando desde hacía

⁷ En su artículo, el autor analiza tres ámbitos de la “vida humana que, por su importancia capital para los distintos ‘dispositivos bio-políticos’, se encuentran flanqueadas tanto por las ‘disciplinas’ como por los ‘mecanismos reguladores’”: el ámbito económico, ideológico-pedagógico y médico social. (2009: 275-276).

una década, como la “Antipsiquiatría” de Cooper y Laing⁸ o el movimiento italiano de la “Psiquiatría alternativa” liderado por Franco Basaglia, muchos militantes de la izquierda política que desarrollaban su trabajo en hospitales psiquiátricos organizaron un movimiento de oposición que se articuló desde una coordinadora integrada por los jóvenes psiquiatras de la llamada “generación del 72” (Aparicio y Sánchez, 1997; Menéndez Osorio, 2005). Frente a la psiquiatría oficial, inscrita en el “modelo médico-científico-natural”, que establecía un origen exclusivamente somático o constitucional en la enfermedad mental y consideraba al enfermo mental como un enajenado prácticamente incurable (González Duro, 2004), las nuevas corrientes psiquiátricas pusieron de manifiesto las implicaciones ideológicas y de orden social derivadas de la psiquiatría. En consecuencia, la lucha por las libertades democráticas se aunó con la reivindicación de la liberación y dignificación del enfermo mental que buscaba terminar con los manicomios como lugares de encierro y marginación (Menéndez Osorio, 2005).

La mirada documental sobre la enfermedad mental durante la transición

En este contexto de profundo cambio social marcado por el paso de la dictadura a la democracia y, con él, de cuestionamiento de las instituciones que sostenían el discurso autoritario del franquismo, las prácticas cinematográficas que me propongo considerar aquí abordaron, de distinta forma y desde distintas ópticas, una buena parte de los problemas apuntados en las páginas previas. Como veremos, tanto la inversión del binomio *anomalía psíquica = peligrosidad* en *peligrosidad = anomalía psíquica* como el problema de la delimitación de la enfermedad mental y su relación intrínseca con el entorno social aparecen (aunque con muy distinto sentido) en *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976) y en *El asesino de Pedralbes* (Gonzalo Herralde, 1978), dos películas en las que toma cuerpo el debate social existente por entonces en torno a la psiquiatría y a los trastornos mentales. Por su parte, *Animación en la sala de espera* (Carlos Rodríguez Sanz y Manuel Coronado, 1978-1981) y *Cada ver es...* (Ángel García del Val, 1981) se erigen en testimonio del fracaso de aquel debate, especialmente si consideramos, por una parte, el ostracismo al que fueron destinadas por las instituciones culturales en nuestro país y, por otra, de manera más importante, el hecho de que la reforma psiquiátrica llegó a producirse solo parcialmente, y con muchas limitaciones, en 1985 bajo la forma de informe de una comisión ministerial⁹. En cualquier caso, todas ellas ofrecieron herramientas para repensar la enfermedad mental y la psiquiatría en España, y todas ellas participaron (con mayor o menor proyección en ámbitos extracinematográficos) del debate sobre la función de las instituciones psiquiátricas que se desarrolló durante la transición en diversos ámbitos

⁸ El libro de David Cooper *Psiquiatría y antipsiquiatría* fue traducido y publicado en España en 1972 por la editorial Paidós. Ese mismo año la editorial Fundamentos publicó *Antipsiquiatría. Una controversia sobre la locura*, de H. Heyward y M. Varigas.

⁹ Véase Aparicio y Sánchez (1997: 142).

sociales y mediáticos¹⁰; varias de estas películas sufrieron problemas de censura y de distribución y, en algunos casos, como veremos, no solo constituyeron aportaciones a un debate previamente existente, sino que contribuyeron a desencadenarlo. Por estos motivos podemos pensar que se trata de filmes que, más allá de sus indudables valores expresivos, constituyen excelentes fuentes para la comprensión de aspectos clave de la historia social española durante la época abordada.

Así, *El desencanto*, una película clave en el cine de la Transición, cuenta la historia de la familia de Leopoldo Panero, poeta oficial del régimen franquista, desde la perspectiva de los 12 años transcurridos desde su muerte, acaecida en 1962. En ese lapso de tiempo sus tres hijos han alcanzado la edad adulta, mientras que su esposa, Felicidad Blanc, se ha convertido en una mujer moderna, autónoma y conectada con la realidad social e intelectual española. Sin embargo, el retrato familiar que compone Chávarri en *El desencanto* muestra, como afirma Michi Panero, el menor de los tres hijos, algo sórdido, en pleno proceso de descomposición. Se trata de una familia de la burguesía ilustrada del franquismo venida a menos tras la muerte del padre. Pero la ausencia de la figura paterna no solo supone la desintegración del estado de bienestar en que vivían los Panero, sino un cuestionamiento profundo, por parte de su esposa y sus tres hijos, del modelo patriarcal que sustentaba la familia.

En ese relato ocupa un lugar central la figura de Leopoldo María, el segundo hijo, pese a lo dilatado de su aparición en escena, que no se produce hasta aproximadamente a mitad del metraje¹¹. En el momento del estreno del documental Leopoldo María cuenta 28 años y es ya un reconocido poeta que ha integrado la antología *Nueve novísimos poetas españoles* editada por José María Castellet y publicada por Barral en 1970. Además, lleva a sus



¹⁰ Además de las traducciones de los textos de la antipsiquiatría mencionados, a los que seguirían otros muchos, cabe mencionar la emisión en febrero de 1975, en la Segunda Cadena de Televisión Española, del reportaje “Antipsiquiatría: experiencia en Castellón”, reseñado por Fernando Lara (1975). Según Lara, “se trataba en este reportaje de emplear los métodos del ‘cine directo’ para recoger una sesión de psicoterapia en el psiquiátrico de Castellón”.

¹¹ Antonia del Rey Reguillo (2014) ha analizado minuciosamente la centralidad que ocupa Leopoldo María Panero en *El desencanto*, principalmente a partir del trabajo de guión y montaje del director sobre las significativas declaraciones de Michi Panero y Felicidad Blanc respecto a Leopoldo María.

espaldas dos intentos serios de suicidio, ha pasado por la cárcel —en razón de su compromiso político y el consumo de hachís—, así como por infinidad de sanatorios y manicomios, tras serle diagnosticadas sucesivamente una neurosis depresiva y una esquizofrenia. Pese a no constituir un tema central en este documental, que orbita sobre todo en torno a las relaciones familiares entre los Panero, la sombra de la locura que se cierne sobre Leopoldo María planea a lo largo del filme, tanto en las alusiones cruzadas de los Panero como en las referencias al encierro de Leopoldo María en distintos centros psiquiátricos. Gracias a las secuencias en las que Chávarri nos permite constatar el elevado nivel de autoconsciencia que se observa en las declaraciones de Leopoldo María y en los diálogos entre él, su madre y su hermano Michi, *El desencanto* se articula, más allá de las lecturas e interpretaciones posteriores, como auténtico documento de una época en la que, como afirmaba en líneas anteriores, se produce una toma de conciencia del hecho de que la delimitación de la enfermedad mental guarda una relación intrínseca con el entorno social. Precisamente en el relato que hacen los Panero de la llegada al manicomio de Leopoldo María, aparece uno de los fantasmas que comenzaban a despuntar entonces en la sociedad española y que se convertirían en tema central durante la transición: la destrucción del yo relacionada con el consumo de drogas y el consiguiente choque frontal con las concepciones de la ‘normalidad’ que emanaban del franquismo. Así, en un momento dado, Leopoldo recrimina a su madre que la razón de su internamiento no fuera su conato de suicidio, sino el intento de consumir marihuana, revelando esa conexión implícita entre desviación de la norma y enfermedad mental hegemónica durante el franquismo:

Lo peor de todo es [que] la razón de mi internamiento no fue mi suicidio, [sic.] sino que a raíz de mi primer suicidio [sic.], yo, borracho de barbitúricos, le dije a un tío mío (...): ¿tienes droga? Y entonces le llamé mi madre y le dije una frase digna de figurar en el *Apocalipsis*: lo peor no es que se haya suicidado, lo peor es que se droga. Y entonces mi madre, para desintoxicarme de algo que no intoxica, que es la *grifa*, (...) pues me metió en una serie de sanatorios absolutamente interminable donde lo pasé horrorosamente.

Y Michi corrobora: “No asimilas que un señor se suicide o tome grifa: eso entra dentro de la bata blanca”. Obviamente, esta toma de conciencia que aparece en *El desencanto* sobre los aspectos sociales e ideológicos que subyacen a las teorías psiquiátricas no es ajena a la llegada de las nuevas corrientes de psiquiatría anteriormente mencionadas, como tampoco lo es a la influencia del postestructuralismo y el psicoanálisis. El propio Leopoldo María Panero fue, según Jorge Alemán, uno de los primeros lectores de Lacan en España: “Me llamó poderosamente la atención (...) el hecho de que por aquel entonces el único que había leído a Lacan en España era un loco, Panero. Me encontré que el único interlocutor que tenía era un señor que se había hecho famoso por la película del *Desencanto*, y que estaba camino de su locura...”

(Druet, 2014: 1)¹². A este respecto, resultan reveladoras las palabras de Leopoldo María sobre él y su familia, en torno a la hora y veinte minutos de metraje:

Si yo hago un análisis aplicado a mi familia, me enseña cosas como que mi hermano Michi es un esquizofrénico. La esquizofrenia es una cosa preciosa y mi hermano Michi, por eso, es un ser encantador. (...) El otro es un paranoico y la paranoia es bastante desagradable. Significa dudar, es la locura que lo pasa mal. (...) Y yo creo que he sido el chivo expiatorio de toda mi familia. El símbolo de todo aquello que detestaban de ellos mismos, pero que estaba en ellos mismos y estaba más que en mí. Lo que pasa es que la locura, o la sinrazón, o la desviación de la norma, de lo que se deduce no es de la palabra, sino del gesto. Y como a nivel de gestos he sido más desazonado que ellos, por eso me han convertido en el chivo expiatorio. Sin embargo, a nivel de pensamientos... en fin, más vale callarme sobre ese tema.

Por otra parte, la centralidad que Chávarri le otorga a Leopoldo María en su relato sobre los Panero, destacando su importancia en el núcleo familiar una vez muerto el padre, parece residir en el radical cuestionamiento de la autoridad paterna que este personaje lleva a cabo y en su firme voluntad de “desmontar la leyenda épica” de la familia, según sus propias palabras. No es extraño, pues, que, como ha planteado Jo Labanyi de forma crítica (2011), *El desencanto* haya sido interpretada con posterioridad en clave metafórica y que se entendiera la figura del padre ausente como un trasunto de la dictadura que entonces se extinguía (Minguet Batllori, 1997; Martín Vilarós, 1998). Pero si, más allá de lecturas metafóricas, tomamos la película en toda su literalidad, lo que encontramos es, de todos modos, el devenir de una familia instituida como ejemplar por el régimen (como lo indica el monumento conmemorativo y la ceremonia dedicada al poeta Leopoldo Panero en Astorga) hacia una deriva destructiva que emana, precisamente, de la herencia paterna: “Me destruyo para saber que soy yo y no soy todos ellos”, dirá Leopoldo María citando al poeta Artaud. Si del poema de homenaje a su padre que el mayor de los vástagos, Luis, lee al comienzo del film, se desprende una crítica a la esquizofrenia de la institución familiar franquista (Gómez Vaquero, 2010), la figura de Leopoldo María puede ser entendida como su síntoma, pues son su significación política, su actitud rebelde respecto a las convenciones familiares y sociales y su radical concepción de la realidad y del sujeto presente en su propuesta poética, las que le conducen al manicomio antes de que le haya sido diagnosticado el trastorno que, precisamente, habría de padecer de por vida: la esquizofrenia.

Muy distinto es el caso de José Luis Cerveto, conocido como “el asesino de Pedralbes”, planteado en el documental de Gonzalo Herralde. La película parte de una crónica de sucesos plagada de detalles morbosos, típica de un diario como *El caso*, para inscribirla en el contexto de una investigación seria promovida a través de la forma documental. Sobre la base fundamental del relato en primera persona de Cerveto, el

¹² Sobre la relación de Leopoldo María Panero con la historia del movimiento lacaniano en España véase Druet (2014). Para un estudio sobre la penetración del pensamiento foucaultiano en España véase Galván (2010).

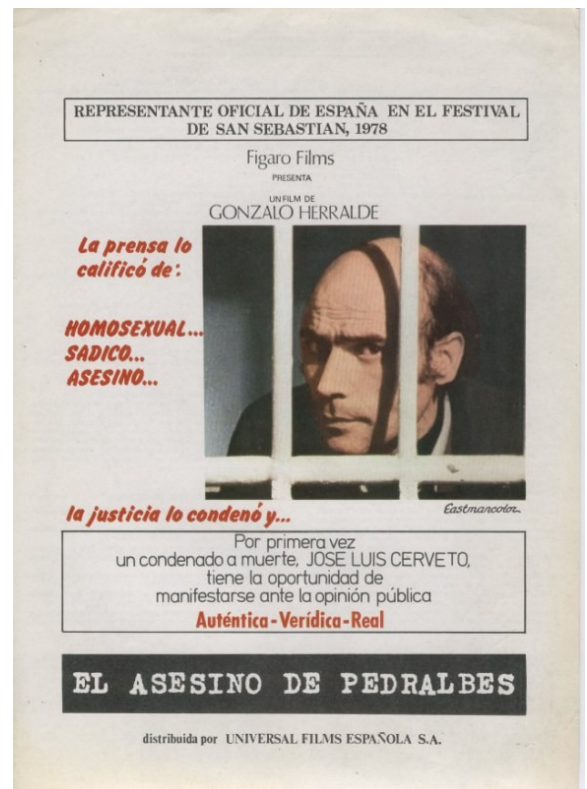
recurso a profesionales que hablan desde discursos de sobriedad como el derecho, la medicina o la filosofía se combina aquí con testimonios de vecinos y conocidos del convicto, condenado a dos penas de muerte por el asesinato en 1974 de un matrimonio de la alta burguesía catalana. Además, a lo largo del metraje descubrimos que Cerveto (procedente, a diferencia de los Panero, de una familia marginal) es pedófilo y que manifiesta una agresividad e impulso de matar incontrolable en circunstancias determinadas. El propio Cerveto es consciente de su conducta enfermiza y llega a convertir su intervención en el documental en un alegato para que se cumpla la pena de muerte que le ha sido impuesta y que finalmente fue conmutada por cadena perpetua.

El documental apunta un origen ambiental, social, en el trastorno de Cerveto al reconstruir su biografía desde la infancia, marcada por el abandono, los malos tratos y los abusos sexuales. Sin embargo, la radicalidad del gesto que encontramos en el filme de Gonzalo Herralde no consiste tanto en matizar una conducta criminal estableciendo un contexto de comprensión de la conducta del asesino, sino en darle la palabra al propio José Luis Cerveto (algo impensable durante la dictadura) y poner de manifiesto, a través de su discurso, el fracaso de la concepción de la enfermedad mental en la que se había venido sustentando la psiquiatría española. Los planteamientos somáticos en torno al origen de la enfermedad mental habían dejado al margen los componentes ambientales y sociales en un contexto de represión que necesariamente había de provocar complejos traumas en los sujetos más vulnerables. Así, el cartel de la película, que fue representante de España en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián en 1978, enfatizaba la dicotomía entre el tratamiento dado por los medios de comunicación a Cerveto y el que se le otorgaba en el documental:

La prensa lo calificó de: homosexual, sádico, asesino... la justicia lo condenó y... Por primera vez, un condenado a muerte, José Luis Cerveto, tiene la oportunidad de manifestarse ante la opinión pública.

Por lo demás, como el realizador puso de manifiesto en varias ocasiones, el documental:

pretendía, en realidad, poner en evidencia la simpleza e ineficacia de un sistema penal que no contemplaba ningún tipo de iniciativa rehabilitadora, así como despertar en el espectador la reflexión en torno al lugar que la sociedad asigna a personalidades tan complejas como esta (Gómez Vaquero, 2010: 342).



Desde este punto de vista, cabe recordar que *El asesino de Pedralbes* también fue pionera en filmar el interior de una prisión, algo hasta entonces inédito en el cine español. Para ello, director y productor contaron con el apoyo del Director de Instituciones Penitenciarias Jesús Hedad y su sucesor, Carlos García Valdés, ambos impulsores de la Reforma Penitenciaria (Losilla, 1997: 795). De manera similar, como se verá a continuación, Carlos Rodríguez Sanz y Manuel Coronado contarían con la imprescindible colaboración del personal medico-sanitario y asistencial del hospital psiquiátrico de Leganés para rodar *Animación en la sala de espera*. En última instancia, la proyección pública que alcanzó el *El asesino de Pedralbes* desencadenó una agria polémica liderada por la prensa del régimen, que calificó el documental como “sentimentaloide y exclusivamente chocante”, “repulsivo” y como “canallesca obra” (Gómez Vaquero, 2010:343). En contrapartida, el diario *Tele/eXpres* se hizo eco de un debate organizado en el Colegio de Abogados de Barcelona a raíz del:

tremendo impacto suscitado por el estreno de la película y debido a la problemática jurídica, social y humana del caso Cerveto, que ha originado una gran polémica a nivel ciudadano (Gómez Vaquero, 2010: 343)¹³.

La polémica en torno al documental de Gonzalo Herralde se producía, además, en un contexto de intensa politización de los entornos penitenciarios, donde los presos políticos consiguieron movilizar a los presos comunes a través de la COPEL (Coordinadora de Presos en Lucha), por lo que las implicaciones del documental iban mucho más lejos de la discusión sobre las instituciones psiquiátricas y la reforma penitenciaria. Recordando que la filmación de *El asesino de Pedralbes* en la prisión de Huesca había provocado un motín, Carlos Losilla (1998) afirma que:

el altercado resultó ser un símbolo perfecto de la situación del género [documental] en la época: las altas instancias parecían cada vez más asustadas ante la proliferación de documentales en el contexto del cine español, y finalmente decidieron instaurar por la vía legal lo que a la larga supondría la absoluta defunción de esta tendencia, es decir, la total eliminación de las subvenciones para este tipo de films (Losilla, 1997: 795).

En cualquier caso, y en lo que respecta al tema que aquí nos ocupa “al iniciarse la década de 1980, existía una conciencia social sobre la necesidad del cambio en materia de asistencia psiquiátrica” que vino a unirse al “movimiento psiquiátrico que reivindicaba un modelo asistencial desinstitucionalizador e integrado en la red sanitaria general” (Aparicio y Sánchez, 1997: 141), que llegaría, aunque solo parcialmente, con la Modificación del artículo 211 del Código Civil en 1983 y, posteriormente, con el Informe de la Comisión Ministerial para la Reforma psiquiátrica de 1985 y la Ley General de Sanidad de 1986.

Sea como fuere, las dos películas, estrenadas en 1981, que volverían a abordar la cuestión de la enfermedad mental, ya fuera de manera frontal, como *Animación en la sala de espera*, ya de manera más elíptica, como *Cada ver es...* lo hicieron desde

¹³ Según Gómez Vaquero el coloquio, dirigido por Román Gubern, reunió a senadores, psiquiatras, abogados con el director y el productor ejecutivo de la película.

planteamientos mucho más radicales que aquellos a los que el público medio estaba acostumbrado, pues consiguieron adentrarse en el corazón de las instituciones psiquiátricas, y desde allí, establecer un difícil equilibrio entre el horror y la ternura que despertaban las personas retratadas en sus películas. Por lo radical de sus planteamientos, pero también con motivo de los procelosos vericuetos burocráticos en que se vieron inmersas, *Animación en la sala de espera* y *Cada ver es...* terminaron quedando relegadas, como veremos, fuera de los circuitos de distribución comercial.

El documental de Carlos Rodríguez Sanz y Manuel Coronado puede considerarse, al igual que *Cada ver es...* una de las películas malditas del cine español¹⁴. Fue rodada a lo largo de tres años, entre 1978 y 1981, en el interior del Hospital Psiquiátrico de Leganés y se estrenó en 1984 en un cine de Barcelona consagrado a la exhibición experimental e independiente tras haberle sido denegado por el Ministerio de Cultura el premio a la calidad y cualquier tipo de subvención (Gómez Vaquero, 2010: 346)¹⁵. Y es que, más allá de las reservas sobre el género documental que comenzaron a manifestar las instituciones cinematográficas a finales de la década de 1970, *Animación en la sala de espera* realizaba un acercamiento a las instituciones psiquiátricas y, sobre todo, a la enfermedad mental, totalmente inédito en la cinematografía española y con escasos precedentes en el exterior¹⁶.

Desde su comienzo, la película establece las claves enunciativas y estéticas a partir de las cuales se articulará la mirada de la cámara y, con ella, la del espectador: el dispositivo se adentra en el recinto del psiquiátrico con un marcado movimiento de la cámara hacia adelante, atravesando un sendero guarecido por una enredadera hasta llegar al patio en el que se encuentran los internos, quienes serán los verdaderos protagonistas de una película en la que la presencia del equipo de realización (cuerpo o voz) es muy sutil y en la que el personal médico-sanitario está prácticamente ausente, por no hablar de los representantes de los discursos de sobriedad a los que sí recurre, como se recordará, Gonzalo Herralde en *El asesino de Pedralbes*.

A continuación, la cámara se adentra en uno de los pasillos interiores del recinto, a través del que los internos se desplazan sin destino aparente. El tratamiento que se le da a las imágenes favorece el efecto espectral que tan a menudo habrá de aparecer sugerido a lo largo del filme: los sucesivos encadenados sobre el mismo espacio, al que la cámara permanece anclada, dan la sensación de que los cuerpos

¹⁴ Así lo indican, más allá de las temáticas abordadas, las tardías fechas de sus estrenos y las cuotas de taquilla alcanzadas. En 2012 cuenta con 1.979 espectadores, según la base de datos de películas calificadas de Filmoteca Española; *Cada ver es...* con 5.430, frente a los 220.032 y los 89.761 de *El desencanto* y *El asesino de Pedralbes*, respectivamente.

¹⁵ La autora reproduce la opinión de M. V. Longares, miembro de la Subcomisión de Clasificación, quien alegó que se trataba de una “película de difícilísima distribución que se limita a narrar la vida en el manicomio de Leganés, pero sin tomar parte en ningún sentido, ni aportar nada tampoco”.

¹⁶ *Tiñut Follics*, de Frederic Wiseman, fue estrenada en 1967 y prohibida de inmediato. *San Clemente*, de Raymond Depardon, apareció en 1982. Por lo demás, Gómez Vaquero (2010) cita el estreno en salas españolas, durante aquellos años, de dos documentales que abordaban la cuestión desde los planteamientos de la antipsiquiatría: *Locos de desatar* (Matti da Slegare, Marco Bellocchio, 1975) y *Asylum* (Peter Robinson, 1972, estreno en España en 1975). Véase la reseña de ambas películas escrita por Diego Galán (1972).

aparecen y desaparecen, como si de fantasmas se tratara. Por si fuera poco, las voces de los internos, haciendo recuento del tiempo que llevan allí recluidos, comienzan a superponerse a las imágenes de la cámara, por momentos desencadenada, mientras recorre otros espacios del psiquiátrico. En este contexto, la canción que canta uno de ellos, “cuando tú te hayas ido, me envolverán las sombras”, no puede cobrar mayor fuerza expresiva.

En muchas ocasiones el espectador se verá confrontado con efectos de extrañamiento, producidos a partir del ralentizado de imágenes, el tratamiento de las voces y los sonidos naturales sacados de contexto o el uso de la animación plano a plano, que le obligarán a reinterpretar lo que está viendo una vez concluida la escena. De ese modo, cobra sentido lo que comienza como una percepción extraña, ajena a lo real, tal vez asociada a la pesadilla de la locura. No se trata, por tanto, de imponer un orden al discurso de los enfermos, de incluirlo en las categorías medico-psiquiátricas a través de las que, en calidad de enfermo, la locura se vuelve aceptable para el orden social. La operación de sentido que realizan Rodríguez Sanz y Coronado tiene que ver, más bien, con un deseo de ver despojado del deseo de interpretar; un deseo de conocer liberado del deseo de dominar (de ahí los planos de detalle, las tomas furtivas con la cámara oculta, los barridos a distancia, los zooms sobre movimientos repentinos). Y para ello recurren a una organización secuencial que no es argumentativa, como en los documentales al uso, sino rítmica, poética y, de algún modo, mucho más cercana a los discursos inconexos de los internos que al saber disciplinario sobre la enfermedad mental.

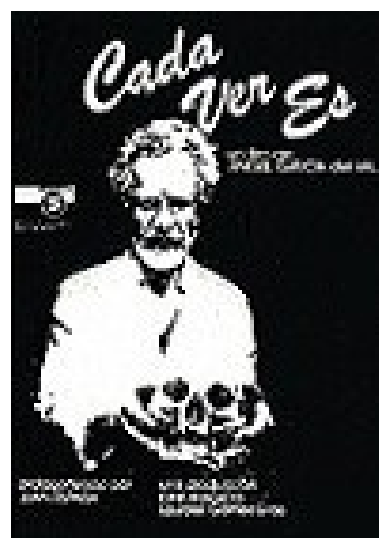
Hay, por tanto, en *Animación en la sala de espera*, un acercamiento a la enfermedad mental que, lejos de buscar paradigmas comprensivos o explicativos ahondando en las biografías de los internos o en su entorno social, se orienta hacia la observación del universo de la locura, coexiste con ella y, en última instancia, descarta la posibilidad (o el deseo) de transformarla. Desde este punto de vista, la entrevista que se desarrolla en los últimos momentos del film, con un interno que ha recibido el alta médica, pone de manifiesto que su salida del psiquiátrico no se debe tanto a la cura (pues el entrevistado manifiesta el mismo comportamiento exacerbado que al comienzo del documental) como a un cambio en el modelo asistencial en el marco del cual es factible para los enfermos mentales la vida fuera del manicomio.

Cada ver es..., la última película que abordaremos en las páginas de este artículo, constituye, en primera instancia, un acercamiento a la vida y la persona de Juan Espada del Coso, embalsamador del depósito de cadáveres de la Facultad de Medicina de la Universidad de Valencia cuyo devenir vital ha transcurrido en compañía de cuerpos extintos conservados en formol. A pesar de que el filme presenta a Juan Espada como un personaje cercano, que nos revela detalles de su vida pasada y presente, y dotado de un gran sentido del humor, el tétrico contexto en el que se desarrollan las entrevistas y lo insoportable, para el espectador medio, de la visión de los cuerpos embalsamados, las trepanaciones que practica el Juan Espada y, en general, de todo lo que envuelve al depósito de cadáveres, terminaron por levantar una oscura leyenda en torno al personaje, a la película (que ha pasado a engrosar las listas del cine de culto), e incluso

al propio director. Con todo, la radicalidad de la propuesta de García del Val no estriba tanto en la crudeza de las imágenes mostradas, sin duda muy duras, como en los recursos formales y expresivos que despliega el filme¹⁷.

Desde este punto de vista, resulta muy significativo el arranque de la película, en el que se encuentra, por lo demás, una referencia directa al mundo de las instituciones psiquiátricas. La cámara introduce gradualmente al espectador en el que será el escenario privilegiado del filme, el depósito de cadáveres de la Facultad de Medicina de Valencia. La música atonal y estructurada a partir de numerosas disonancias se superpone a las imágenes, rodadas con poca luz, cámara en mano o con encuadres fijos, pero escorados, que desafían la centralidad de la perspectiva. A medida que avanza la narración también serán habituales los contrapicados, los planos de detalle descontextualizados y el montaje sonoro. Poco a poco, las imágenes nos van conduciendo a un sótano que más adelante se revelará como el susodicho depósito de cadáveres. Una de las principales características de este primer segmento de la película, que funciona como introducción y se desarrolla antes de la aparición de los títulos de crédito, es la renuncia a la continuidad y a los nexos causales entre distintas secuencias. Así, las imágenes que conducen al depósito darán paso a la primera intervención (en *off*) de Juan Espada, que relata una anécdota curiosa, por llamarla de algún modo: sobre la imagen de una foto de bodas, el trepanador relata cómo, al haber fallecido su hermana cuando él contrajo matrimonio con su esposa (ahora también difunta), decidió pegar una foto suya, más antigua, a la foto nupcial para restituir, tijeras y cola mediante, su presencia en el enlace. Pero, lejos de mostrar la gravedad para la que música y montaje nos vienen preparando, el personaje zanja el relato con un “¡y chimpún!” haciendo gala de la naturalidad y el humor con el que Espada del Coso se ha confrontado a la muerte a lo largo de su vida. Por último, y de nuevo, sin solución de continuidad, la cámara se desplazará a la calle a través de una serie de planos contrapicados que muestran edificios altos. Y por corte directo, el espectador será conducido al psiquiátrico de Bétera, donde se producen una serie de imágenes (que resultan inquietantes, entre otros motivos, por la ausencia de sonido natural y la música que las acompaña) de los internos deambulando por los alrededores del hospital. Se observan numerosos primeros planos de los internos, incluso podemos ver a una mujer vestida con un abrigo bajo el que muestra parte de su desnudez. Nuevo corte y encontramos a Juan Espada abriendo el depósito en el que los muertos están conservados en formol y sacando uno de ellos, siempre con la música dominando la imagen. Aparece el título en los créditos.

Como veremos a lo largo de la narración, las



¹⁷ Parten de este planteamiento los análisis de la película realizados por Zumalde (1997) y Cerdán (2001).

imágenes de los alienados que aparecen al principio no se repiten después, de modo que su presencia en el relato, más allá de su poder sugestivo, no deja de resultar enigmática. Sin embargo, es interesante su vinculación con universo de la otredad radical que representan los muertos en la película de García del Val y que, de otra manera, representa también Juan Espada del Coso. Según las palabras del director, Espada es “un vencido del ejército republicano, de 24 dioptrías a los 18 años y hospicio desde la infancia, único superviviente de una brigada de casi niños que luchó en el Ebro y actualmente empleado en un depósito de cadáveres”¹⁸. Sin embargo, la película no se focalizará de manera especial en las circunstancias que han convertido a Juan Espada en un personaje en cierto modo marginal, como tampoco se entrará a discutir la cuestión del internamiento en instituciones psiquiátricas, a pesar de tratarse de aspectos trabajados por el director en otros momentos de su carrera. La otredad es presentada en *Cada ver es...* como algo que forma parte de nuestra realidad pero que, lejos del deseo normalizador, no necesariamente ha de abandonar su lugar otro en el imaginario social. No es otro el mensaje lanzado por la señal que precede a los títulos de crédito: NO PENSAR, PELIGRO DE MUERTE, donde pensar vendría a significar algo así como ubicar algo en la categoría de lo pensable o de lo decible, desproveyéndolo de la fuerza magnética que posee todo lo que escapa a la razón.

En aras de su radicalidad, *Cada ver es...* padeció el castigo de las instituciones cinematográficas y se encontró envuelta en una polémica que duró más de dos años y que terminó por sentenciarla como la película maldita en la que se ha convertido: de la manera más rocambolesca, la Dirección General de Cinematografía bajo el Gobierno de UCD dio al filme la clasificación “S” (prevista para el cine erótico), alegando que el formato de 16 mm no cumplía los requisitos de calidad mínimos y cerrándole así las puertas a su distribución en salas comerciales y al régimen de subvenciones estatales programado por el incipiente gobierno socialista, así como la participación en el festival de Venecia, en el que había sido preseleccionada¹⁹.

¹⁸ Expediente Adm. 429-81 N, cfr. Imanol Zumalde (1997).

¹⁹ Los problemas de distribución y exhibición de la película han sido detallados por Imanol Zumalde (1997).



Publicidad *Cada ver es*. 1981

A lo largo de este artículo hemos podido constatar el modo en que las cuatro películas abordadas dan cuenta de una serie de miradas diversas y complejas sobre la enfermedad mental y las instituciones psiquiátricas emprendidas por el cine documental durante la transición española. Desde el punto de vista del debate surgido, primero en los ámbitos medico-psiquiátricos, y después en muchos otros como la expresión artística, los medios de comunicación o los círculos intelectuales, podemos inscribir los filmes estudiados en dos momentos distintos: *El desencanto* y *El asesino de Pedralbes*, que aparecieron en un momento de debate candente en torno a las instituciones psiquiátricas y penitenciarias, contribuyeron a alimentar la discusión sobre la necesidad de cuestionar las definiciones de la enfermedad mental heredadas del franquismo; por otra parte, *Animación en la sala de espera* y *Cada ver es...*, que vieron la luz cuando ya existía una conciencia sobre la necesidad de cambiar los modelos asistenciales, ofrecieron propuestas radicales que revelaban la necesidad de un planteamiento expresivo alejado de los discursos hegemónicos para poder rozar siquiera el mundo de aquellos seres por tanto tiempo excluidos del orden social. Desde este punto de vista, los documentales de Chavarrí y de Herralde pueden ser considerados como documentos fílmicos de una época que cuestionó el pasado franquista y, con él, los *saberes* (en un sentido foucaultiano) que, como es el caso de la psiquiatría, le dieron sustento; por su parte, los documentales de Rodríguez Sanz y Coronado y García del Val se revelaron, sencillamente, incompatibles con el nuevo modelo que comenzaba a consolidarse.

Bibliografía:

- Aparicio Basauri, Víctor y Sánchez Gutiérrez, Ana Esther. (1997). "Norma y ley en la psiquiatría española (1822-1986)". *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 61 (1997): 125-145.
- B. O. E. (1954). "Ley de 15 de julio de 1954 por la que se modifican los artículos 2º y 6º de la Ley de Vagos y Maleantes de 4 de agosto de 1933".
- B. O. E. (1970). "Ley 16/1970, de 4 de agosto, sobre peligrosidad y rehabilitación social".
- Calvo Serraller, Francisco (2007). "La exposición como autorretrato". Martín de Argila, María Luisa (eda.) *Diario Villalba. Una visión antológica 1957-2007*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: 19-35.
- Cánovas Belchí, Joaquín, Maset Campos, Pedro y Herrera Giménez, María. "Psiquiatría y cine en España durante la dictadura franquista (1939-1975). (I)". *Norte de salud mental* 41 (2011): 87-93.
- Cánovas Belchí, Joaquín, Maset Campos, Pedro y Herrera Giménez, María. "Psiquiatría y cine en España durante la transición (1975-1982)". *Norte de salud mental* 42 (2012): 75-78.
- Castilla del Pino, Carlos (2004). *Casa del olivo*. Barcelona: Tusquets.
- Català, Josep Maria, Cerdán, Jostxo y Torreiro, Casimiro (eds.) (2001). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Málaga: Ocho y medio / Festival de Cine Español.
- Cayuela Sánchez, Salvador. "El nacimiento de la biopolítica franquista". *Isegoría* 40 (2009): 273-288. DOI: [.3989/isegoria.2009.i40.660](https://doi.org/10.3989/isegoria.2009.i40.660)
- Comelles, Josep Maria. "La crisis de la psiquiatría española durante el Tardofranquismo y la Transición. El caso del Institut Mental de la Santa Creu (1971-1986)". *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 19 (1986): 619-635.
- Cooper, David (1972). *Psiquiatría y antipsiquiatría*. Barcelona: Paidós.
- Del Rey Reguillo, Antonia (2014). "Leopoldo María Panero, deconstructor de leyendas épicas familiares. A propósito de *El desencanto* (1976) de Jaime Chávarri". *L'Âge d'or. Image dans le monde ibérique et ibéroaméricain* 7 (2014).
- Druet, Anne-Cécile. "L. M. Panero et l'histoire du mouvement lacanien en Espagne". *L'Âge d'or. Image dans le monde ibérique et ibéroaméricain* 7 (2014).
- Dualde Beltrán, Fernando. "La profilaxis de la enfermedad mental en la psiquiatría franquista: esquizofrenia, eugenesia y consejo matrimonial". *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 92 (2004): 131-161.
- Fábregas y Poveda, J. L. y Calafat, A. (1978). *Política de la psiquiatría (Hablando con Laing)*. Bilbao: Zero/ZYW.

- Galán, Diego. “*Locos de desatar y Asylum*”. *Triunfo* 790 (1972): 71-72.
- Galván, Valentín (2010). *De vagos y maleantes. Michel Foucault en España*. Virus editorial: Barcelona.
- Gómez Vaquero, Laura (2010). *¡La calle es nuestra! El documental de entrevista durante la Transición (1975-1981)*. Tesis doctoral dirigida por Valeria Camporesi. UAM: Madrid.
- Gómez Vaquero, Laura (2012). *Las voces del cambio. La palabra en el documental durante la Transición en España*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- González Duro, Enrique (2008). *Los psiquiatras de Franco*. Barcelona: Península.
- Herrera Giménez, María (2011). *Psiquiatría y cine en España entre 1939 y el año 2000*. Tesis doctoral dirigida por Pedro Maset Campos y Joaquín Cánovas Belchí. Universidad de Murcia
- Heyward, H. y Varigas, M. (1972). *Antipsiquiatría. Una controversia sobre la locura*. Madrid: Fundamentos.
- Labanyi, Jo. (2011). “Los fantasmas del pasado y las seducciones del psicoanálisis: *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976)”. Palacio, Manuel (ed.) *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva: 73-85.
- Lara, Fernando. “Antipsiquiatría en Castellón”. *Triunfo* 645 (1975):50-51.
- Losilla, Carlos (1997). “El asesino de Pedralbes”. Pérez Perucha (ed.) *Antología crítica del cine español: 1906-1995*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española: 794-796.
- Martín Vilarós, Teresa (1998). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española*. Madrid: S. XXI.
- Medina, Tico. “Crónica del dolor. Entrevista con Darío Villalba”. *ABC* (19/05/1974).
- Menéndez Osorio, Federico. “Veinte años de la reforma psiquiátrica. Panorama del estado de la psiquiatría en España de los años 1970 a los 2000: de un pensamiento único a otro”. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 95 (2005): 69-81.
- Minguet Batllori, Joan Miquel (1997). “El desencanto”. Pérez Perucha (ed.) *Antología crítica del cine español: 1906-1995*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española: 743-745.
- Vallejo Nájera, Antonio (1939), *La locura y la guerra*, Librería Santarén, Valladolid.
- VV. AA., *Antipsiquiatría. Hacia la salud mental*, extra de la revista *Ajoblanco* (1978).
- VV. AA. (1978). *Los marginados en España (Gitanos, homosexuales, toxicómanos, enfermos mentales)*. Madrid: Fundamentos.
- Zumalde Arregui, Imanol (1997). “*Cada ver es...*”. Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español: 1906-1995*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española: 838-840.

Filmografía y documentos audiovisuales:

Amón, Santiago (1978). “**Entrevista con Darío Villalba**”. *Trazos*. España: TVE.

Chávarri, Jaime (1976). *El desencanto*. España: Elías Querejeta.

Coronado, Manuel, y Rodríguez Sanz, Carlos (1978-1981). *Animación en la sala de espera*. España: Carlos Rodríguez Sanz, Taller de cine, S.A.

García del Val, Ángel (1981). *Cada ver es...* España: Los films del oasis.

Herralde, Gonzalo (1978). *El asesino de Pedralbes*. España: Figaro Films, S. A.