

El brote: de la estigmatización a la creación. Una mirada antropológica acerca de la relación entre delirio y poética.

Director: Dr. Fernando Fischman

Co-Directora: Dra. Ana Ramos

Tesista: Ángel A. Vainstein

**Tesina de Licenciatura
en Ciencias Antropológicas
Escuela de Humanidades
Universidad Nacional de Río Negro
Octubre de 2013**

Agradecimientos

A Fernando, por sus sabias sugerencias, por escucharme, por el profundo respeto hacia mis opiniones, por su humildad.

A Ana, por su permanente predisposición y acompañamiento.

A Celeste, por los consejos bibliográficos, por el acompañamiento, por disuadirme de estudiar psicología.

A Marina, mi compañera, sin cuyo esfuerzo y apoyo este logro no hubiera sido posible.

A los actores y voluntarios del grupo de teatro El Brote y de su Asociación Civil, por su colaboración en todo momento y en particular a su directora y amiga Gabi.

Al querido amigo, maestro, actor y director Coco Martínez por las enseñanzas que me ha dejado sobre el teatro y la vida.

ÍNDICE

	Página
Introducción	4
¿Qué estoy haciendo yo aquí?.....	6
Capítulo I	11
El marco teórico	
Lo Normal y lo Anormal	
Lo lógico y lo ilógico. Lo racional y lo irracional- Una mirada desde lo cultural	
Objetivos	
Lo metodológico	
Capítulo II	30
El brote, una fisura que nos invita a comprender desde una mirada antropológica la relación entre delirio y poética. De la estigmatización a la creación.	
Capítulo III	44
Se desnudan los personajes, hablan los actores. Historias de vida y de trayectoria artística.	
Capítulo IV	54
Cuerpos, luz, sonido, acción. Descripción de la obra <i>No esta loco quien pelea</i> y su análisis desde la perspectiva de la teoría de la performance.	
Capítulo V	78
Se terminó la función. El público tiene la palabra.	
Capítulo VI	88
De un No lugar al lugar de actor Liminalidad : de la estigmatización al aplauso.	
Conclusiones	113
Bibliografía	124
Notas	126
Apéndice	129

Introducción

Hace unos años llegó a mis manos una novela del notable escritor argentino Juan José Saer¹. Se trata de *Las Nubes* (1997), que relata la historia de un joven psiquiatra que conduce a cinco locos hacia una clínica, viajando desde Santa Fe hasta Buenos Aires mientras corre el año 1804. Con él van treinta y seis personajes: locos, una escolta de soldados, baqueanos y prostitutas, que atraviesan la pampa sorteando todo tipo de obstáculos. Marchan hacia el Sur, hacia Las Acacias, una casa de salud mental. Durante el transcurso de la presente investigación sentí el deseo de volver a revisar sus páginas.

La aventura que Saer relata intuitivamente me presagiaba las sorpresas y misterios que parcialmente mi investigación iría revelando. La novela culmina teniendo como marco la fuerte tormenta de Santa Rosa, la misma que se ha desencadenado sobre la Patagonia mientras escribo esta introducción.

Dice Saer en su novela que los locos, como parecen poseer una conciencia profunda de sus incoherencias, al mismo tiempo que perciben el escepticismo de sus interlocutores, muchas veces, tratando de mostrar una apariencia de normalidad, sólo consiguen dar a quienes los observan una impresión de simulación, por no decir de teatralidad.

Y es a través de esa teatralidad, y en particular en la relación entre el teatro y la locura, que investigo - focalizando mi mirada en la experiencia transitada durante casi diecisiete años por El Grupo de teatro El Brote de San Carlos de Bariloche - como el delirio - cuyo origen latino implica salirse del surco o de la huella - tornándose ficción se convierte en un lenguaje poético y estético que cuestiona la coherencia de la tan mentada racionalidad moderna.

Las once producciones teatrales del Grupo El Brote han interpelado durante más de

¹Juan José Saer (1937-2005) fue un escritor argentino, considerado no sólo uno de los escritores argentinos más importantes, sino también uno de los ensayistas y novelistas más influyentes del siglo XX. Su relevancia quedó reflejada en el hecho de que tres novelas suyas —*El entenado*, *La grande* y *Glosa*— figuren en la lista confeccionada en 2007 por 81 escritores y críticos latinoamericanos y españoles con los mejores 100 libros en lengua castellana de los últimos 25 años

tres lustros a centenares de espectadores. El registro acumulado de una parte importante de sus reflexiones y emociones me permitieron elucidar las tensiones que sobre las visiones de lo normal/ anormal son construidas. Tema éste que habiendo sido nodal para la antropología clásica continúa aún vigente, dado que del mismo depende en gran parte el sentido que asignamos a nuestras prácticas y a la mirada sobre el "otro".

Lo interesante del Arte -del teatro en este caso en particular- en un dispositivo como El Grupo El Brote es que la barrera instituida entre lo "enfermo y lo sano" se diluye. Los pacientes se transforman en impacientes. Pugnan por salir de un "no lugar" para instalarse en el lugar de "actores"

En las producciones artísticas de los pacientes psicóticos, que no han sido suficientemente investigadas, como dice Daniel Ferioli², el síntoma o el fenómeno psicótico deviene en signo: signo cultural o artístico. El paciente deviene agente-participante, lo pasivo se torna activo, la subjetividad replegada se despliega y existe producción de subjetividad (tanto se expresa como se produce subjetividad). Se construye un espacio de ficción en un contexto de arte – y no de psicopatología- donde lo relevante es la creación, la poética y la estética, y el deseo se instala traspasando las barreras que lo instituido (instituciones totales en el sentido que Goffman les adjudica en su obra *Internado*) impone. Del delirio a la ficción y desde la ficción hacia la construcción de lazo social en una comunidad a la que los actores-pacientes denominan "su familia".

En esa comunidad, cuya identidad se sintetiza en "ser actores", cada uno de ellos, con su experiencia de vida, sus particularidades y sus potencialidades - no intento de ninguna manera realizar interpretaciones totalizadoras- sale al escenario otorgándole sentido a su vida. He elegido para esta investigación antropológica la perspectiva de la performance, dado que como dice Víctor Turner,

"Una performance afirma nuestra humanidad compartida pero, también, declara el carácter único de las culturas particulares. Nos conoceremos mejor entrando en las performances de cada uno, aprendiendo gramáticas y vocabularios"³

²"Las Psicosis y la Ficción" Daniel Ferioli (En "Las Psicosis y sus Exilios" de Elida E. Fernández -Letra Viva ediciones -1999)

³Expresiones de Víctor Turner (1980) en una reunión preparatoria de la "Conferencia Mundial sobre Ritual y

¿Qué estoy haciendo yo aquí?

Hechos, situaciones, anclajes que motivan esta investigación

El interés por el teatro, pasión que viene de lejos, llevó a que me cautivara hace ya más de once años por un grupo particular de actores radicados en San Carlos de Bariloche – y desde 1997 agrupados en una Asociación Civil denominada “El Brote” - que el sistema provincial de salud diagnosticara, en virtud de sus diversas patologías mentales, como “locos”. Externados en virtud de la vigencia de una ley de desmanicomialización de la Provincia de Río Negro los mencionados actores provienen además de historias de exclusión y pobreza. Estos temas, desde otro ángulo, el político, ocuparon un espacio determinante en mi vida desde la adolescencia. Desde muy joven me involucré activamente en la militancia política-social, en primera instancia en la vida universitaria y a *posteriori* en la lucha por la vigencia de los derechos humanos, siendo víctima durante las dos dictaduras que transité de la represión, la cárcel y el exilio.

Durante los últimos doce años desempeñé en El Brote distintas funciones: gestor, desde mi participación en la Comisión Directiva, Actor, Consultor en temas de planificación, docente y representante frente a otras instituciones. Más allá de todas las funciones desempeñadas y de mi compromiso con el grupo, una experiencia particular marcó un giro en mi percepción/ relación con El Brote. En una oportunidad, en el año 2003, representando la obra “Vocación de Ser-Vicio, país violado” en plena escena olvidé la letra. Saúl, actor paciente ya fallecido, logró hábilmente sacarme del angustiante silencio en el cual segundos parecen siglos. Mucho tiempo después logré descubrir lo que había sucedido. A pesar de haber estado trabajando en El Brote tanto tiempo, internamente sentía desconfianza de los actores pacientes en el escenario. En la representación actoral la confianza en el compañero de escena es central. Era un prejuicio que sólo logré comenzar a superar cuando el “loco” me tiró el anzuelo que me sacó del pozo. Creo que esta situación fue la que motivó años después, en el 2009, mi decisión de estudiar antropología. En términos de Alain

la Performance” que se realizaría en 1982

Badiou (1999) se trató en mi caso personal de un "acontecimiento", una ruptura. De tal envergadura fue el impacto que me ocasionó este hecho puntual que debí consultar una psicóloga. En la conversación con la profesional ella me preguntó: ¿cuál fue el texto que te olvidaste de la obra? En la obra Saúl representaba un cura. El texto era el siguiente: "Padre, no me daría una ayudita por el amor de Dios". La psicóloga asoció inmediatamente el texto con mi olvido. Mi dificultad consistía en pedir ayuda, pero particularmente en este caso solicitársela a un "loco". ¿Cómo un loco podría ayudarme? ¿Cómo un loco podría ayudar a una persona "normal"? Allí advertí el peso de la cultura en la clasificación de los sentidos que adjudicamos a la normalidad/ anormalidad.

Las circunstancias relatadas motivaron la inquietud de investigarlas y mi decisión de que este fuera el tema de mi tesina. Si bien ya había elegido el tema en el transcurso de la materia Taller de Producción de Materiales Originales, después de abandonar un proyecto sobre cárceles, fue en el Taller de Tesis que tomé la decisión.

Asimismo, a partir de aquella situación creo que amo a los locos de El Brote mucho más profundamente todavía. Ese amor es el que fundamentalmente motiva haber elegido este tema de investigación. Las experiencias transitadas y particularmente la interacción con los actores-pacientes me generaron una cantidad de preguntas, interrogantes que fueron guiando la construcción del problema a investigar.

La pregunta inicial giraba en torno a cuál era la relación entre el arte y la locura. Teniendo en cuenta las múltiples experiencias de casos de artistas tildados de locos esto generó en mí la inquietud del modo en que esta relación se manifestaría entre los pacientes de El Brote. Me puse a investigar y encontré una profusa literatura sobre el tema desde distintos campos disciplinarios: la psiquiatría, la psicología, el arte. Si bien estas lecturas me permitieron introducirme desde lo teórico en el tema, cada vez me iba quedando más claro que la pregunta era demasiado amplia y general; que debía priorizar el enfoque antropológico y particularmente un trabajo de campo que me facilitara encontrar "pistas" empíricas que permitieran visualizar la salida del laberinto que implicaba un objeto tan general y amplio como el que inicialmente definí al promediar el Taller de Tesis (materia obligatoria de la carrera),

"locos"
como
concepto
Amplio
"artistas"
"arte"
ver.

a saber:

“Generar un texto etnográfico que aporte conocimiento significativo, transferible a otras dimensiones de las ciencias sociales, respecto de las prácticas originales e inéditas implementadas por la Asociación Civil El Brote a través de la técnica teatral, tendientes a transformar a los pacientes-pasivos en actores productores de un discurso dramático y de una estética que posibilite la profundización del debate acerca de lo normal/ anormal.”

Las reflexiones anteriores me llevaron a empezar a pensar más focalizadamente sobre la experiencia del Grupo El Brote. Y particularmente sobre sus prácticas y los procesos que desencadenaron que un pequeño grupo - cuyos integrantes se autodefinen como pobres y están clasificados por el sistema de salud como "locos"- lograra generar frente a un cúmulo enorme de condicionamientos de todo tipo una importante producción teatral y sostenerla durante dieciséis años. Es decir entonces que el objeto del proyecto pasó a centrarse en las prácticas. Esto no significó descartar absolutamente ideas y análisis previos. Es más, cantidad de interrogantes de aquella primera etapa continúan siendo de gran interés para mi investigación. ¿Qué cambió entonces? Algo que al principio parecía imperceptible y ahora se denota como sustancial: el enfoque. Es como haber transitado en un corto periodo la línea de tiempo que separa al antropólogo de sillón de la época colonial del antropólogo que empoderado por el trabajo de campo etnográfico hace de éste su arma principal en la búsqueda de conocimiento. Por otra parte, me develó la relevancia de la escritura y re-escritura. Ese minucioso trabajo de escribir, revisar, volver a escribir. Y en ese proceso fueron apareciendo nuevas ideas, madurando otras y descartándose otras. Una serie de interrogantes giraban caóticamente en mi cabeza: ¿Merced a que atributos y/o acciones un conjunto de actores, locos y pobres, construye un espacio grupal que se logra sostener durante dieciséis años instalando un discurso ético-político que cuestiona al poder hegemónico que los excluye y estigmatiza? ¿Cuáles fueron las ideas y propósitos que dieron origen a la conformación del grupo de teatro El Brote? ¿Cuáles fueron los análisis situacionales y de contexto que determinaron la orientación ética y estética del grupo? Frente a

una sociedad de identidades fragmentadas ¿Qué es lo que otorga a los pacientes del grupo El Brote el rasgo tan marcado identitariamente de “actores”? ¿Los espectadores de las funciones de El Brote se conmueven y emocionan profundamente durante la performance como consecuencia de ser interpelados sobre sus valores culturales por sujetos “anormales”? ¿Qué tipos de técnicas actorales fueron aplicadas para la construcción del espectáculo teatral?

Esta lluvia de preguntas exigía para la construcción del problema a investigar un marco teórico que permitiera establecer una jerarquización. Un marco teórico flexible que habilitara, sin quedar sujeto al mismo, identificar un conjunto de categorías nativas e ir esbozando otro de categorías analíticas que el trabajo de campo etnográfico iría a confirmar o descartar.

Por otra parte, del contenido de las preguntas expuestas surge que mi investigación realizada desde el amplio marco de la antropología socio-cultural podría estar atravesada por distintos sub-campos disciplinarios : la antropología política, la antropología médica, la antropología de la emociones.

La antropología política se dedica al estudio del derecho, el orden, el conflicto, el gobierno y el poder. La antropología médica estudia los problemas de salud humanos y los sistemas de curación en sus contextos sociales y culturales amplios. La antropología de las emociones, sub-campo reciente de nuestra disciplina, se dedica a identificar las formas específicas de experimentar y expresar los distintos tipos de desórdenes emocionales mediados por la cultura. En el caso concreto de la presente investigación entiendo que estos sub-campos podrían significar un aporte teórico importante con relación al análisis dialógico, entre otras, de las siguientes dicotomías: estigmatización / poder, salud / enfermedad, normalidad/anormalidad, orden / desorden, racionalidad/ irracionalidad, biológico/ cultural. No obstante ello, tratándose de un trabajo acotado a una tesina de grado, imposibilita abordarlo desde cada una de estas perspectivas. En consecuencia, y teniendo en cuenta el material disponible surgido del trabajo de campo, entendí que la mejor opción metodológica a adoptar era la perspectiva de la performance, dado que la misma está fuertemente ligada al rasgo identitario distintivo del grupo: ser actores.

El trabajo lo desarrollaré a lo largo de seis capítulos. En el primero de ellos abordaré

el marco teórico, desde diversos autores y con una mirada transdisciplinaria. Ocuparán un lugar central temáticas vinculadas a la teoría de la performance, a las relaciones normalidad/anormalidad, lo lógico/ilógico, el orden/ desorden, lo cultural y lo jurídico, la definición de los objetivos de la investigación y la metodología utilizada para su abordaje.

En el segundo capítulo expondré acerca de dos historias de vida que marcaron decididamente la historia del grupo, la de su directora, Gabriela Otero y la de su maestro Humberto "Coco" Martínez.

En el tercer capítulo denominado "Se desnudan los personajes" serán reflejadas las vivencias de los actores-pacientes y no pacientes.

En el cuarto capítulo denominado "Cuerpos, luz, sonido, acción" describiré y analizaré la obra "No esta loco quien pelea" -última producción artística del grupo- desde la perspectiva de la teoría de la performance.

En el quinto capítulo denominado " Se terminó la función" el público tendrá la palabra. Las impresiones sobre la obra "No esta loco quien pelea" y otras producciones anteriores del grupo, fruto de un registro cuantitativamente importante, permitirán un acercamiento al impacto producido sobre los espectadores.

En el sexto capítulo denominado "De un No lugar al lugar de actor, liminalidad: de la estigmatización al aplauso" daré cuenta de la apropiación del oficio teatral por parte de los actores-pacientes, de la conquista de otro espacio en lo social: el de actores productores de discurso en una sociedad que los silencia y reduce a la pasividad.

Por último, revisaré los objetivos planteados y retomaré los ejes desarrollados a lo largo del trabajo realizando algunas reflexiones acerca de la aún insuficientemente explorada relación entre el arte y la locura.

Incorporaré además como apéndice un conjunto de notas periodísticas que dan cuenta de la importancia social del debate reciente acerca de la salud mental en nuestro país y la relevancia adquirida por las manifestaciones artísticas de los "locos".

Capítulo I - El marco teórico

Introducción

La definición del marco teórico implica un gran desafío desde lo epistemológico. E indefectiblemente supone un recorte influenciado por la experiencia del investigador y el grado de su distancia e implicación con el objeto de estudio. En mi caso particular, el hecho de haber participado durante once años en la Asociación El Brote y mi cercanía con el grupo investigado me impone un serio esfuerzo de reflexividad intentando desnaturalizar categorías nativas fuertemente instaladas. He procurado seleccionar un amplio espectro de autores que han abordado la problemática de la locura y su relación con el arte y en particular con el teatro desde distintas disciplinas. El hecho de consultar una diversidad de autores forma parte de mi fuerte convicción acerca de la importancia de lo transdisciplinario. Cuestión esta, que al decir del antropólogo Néstor García Canclini en muchos de sus numerosos trabajos, no menoscaba en modo alguno nuestra disciplina, la antropología, sino que a *contrario sensu*, la fortalece. En primer lugar he intentado que los textos elegidos se constituyan sólo en una guía para transitar el laberíntico camino que la complejidad de la investigación impone.

Y en este camino me permito citar a F. Nietzsche (2006 [1872]) quien destacó el carácter relativo de todo pensamiento y el carácter provisional de todo conocimiento, rechazando la idea de la posibilidad misma de un conocimiento absoluto que trascienda cualquier perspectiva. Sin embargo, como también rechazó la idea de que las cosas (y los valores) tienen una existencia absoluta «por sí mismas», distinta de las relaciones en las que él supone que consiste su realidad, mantuvo que, vistas en la multiplicidad de perspectivas en las que se presentan esas relaciones, las cosas permiten un grado significativo de comprensión. Su perspectivismo, por tanto, no excluye la posibilidad de algún tipo de conocimiento digno de tal nombre, sino que más bien indica cómo concebirlo y alcanzarlo. La cuestión pasa a ser entonces cuál es el mejor modo de interpretar y evaluar lo que encontramos cuando exploramos la vida y el mundo.

Múltiples perspectivas son posibles y cada una de ellas nos ofrecerá diversas miradas acerca de un mismo fenómeno. De la elección de las coordenadas

témporo-espaciales , de la elección en torno a donde decidimos "situarnos" dependerán, aunque parcialmente, nuestras conclusiones.

Intentando comenzar a ejercer el "oficio del antropólogo", motivo de esta tesina, en la construcción de un texto etnográfico la perspectiva antropológica y el trabajo de campo se constituyen en los elementos centrales. A partir de esta decisión se abren innumerables perspectivas para el abordaje del objeto de investigación. Describirlo, explicarlo, interpretarlo requirió focalizar mi atención en aquellos atributos que a mi entender podrían desentrañar más acabadamente los sentidos que los agentes involucrados (actores, directores artísticos, profesores de canto y música, asistentes terapéuticos , psicólogos, psicólogos sociales, psiquiatras y público) asignan a sus prácticas y a las de la comunidad que El Brote constituye.

De la lectura de los distintos materiales y de la propia experiencia práctica llegué a la conclusión que el abordaje desde la perspectiva de la denominada "teoría de la performance" podría acercarme más eficazmente al objetivo propuesto, teniendo en cuenta como anteriormente expresara el fuerte rasgo identitario de los integrantes del Grupo El Brote, "ser actores". En conexión con este tema en 1980, Víctor Turner en una reunión preparatoria de la "Conferencia Mundial sobre Ritual y la Performance" que se realizaría en 1982 afirmaba:

"Por sus performances las conoceréis...las culturas se expresan más completamente en sus performances rituales y teatrales y gracias a ellas adquieren conciencia de sí mismas..."

Una performance es una dialéctica de "flujo", es decir, movimiento espontáneo en el que la acción y conciencia son uno, y "reflexividad", donde los significados, valores y objetivos centrales de una cultura se ven "en acción", mientras dan forma y explican la conducta. _

La lectura de estas afirmaciones de Turner influyó decisivamente en mi elección. El teatro es acción; a través de los cuerpos , la palabra y la interrelación con el público genera un contexto espacio-temporal en el cual el relato cobra vida , sentido y da lugar a la reflexión.

A partir de dicha elección comencé a interiorizarme en la teoría de la performance,

en las distintas formas en que ésta se define.

Obviamente era prioritario releer a Richard Bauman (1977) quien en su primer libro define la performance como un evento comunicativo en el cual la función poética es dominante, siendo que la experiencia invocada por la performance es consecuencia de los mecanismos poéticos y estéticos producidos a través de varios medios comunicativos simultáneos. Los elementos esenciales de la performance según Bauman en la obra citada son:

- a) Display como la exhibición del comportamiento frente a otros
- b) La responsabilidad de competencia asumida por los actores
- c) La validación por parte de los participantes, si fue una buena performance o no
- d) La experiencia emergente como las cualidades expresivas, emotivas y sensoriales de los actores
- e) Los momentos de ruptura, señalizados de la performance, que indican cómo interpretar el mensaje a ser comunicado. Sirviendo como metalenguaje indican cómo desentrañar el mensaje y establece un conjunto de expectativas sobre los siguientes actos.

Para R. Bauman la performance sugiere un modo de comunicación estético y realizado, en un marco especial y expuesto frente a una audiencia. Y la actuación es la ejecución misma de la acción, no del potencial de la misma, capacidades o competencias. Estos aspectos son interesantes habida cuenta de las particularidades de los actores-pacientes, especialmente en torno a las capacidades diferentes y competencias.

Retomando el tema de la actuación, toda actuación, como toda comunicación, -dice Fernando Fischman (2009[2011]) en un artículo sobre Bauman - está situada, actuada en un contexto determinado. Se trata de performances culturales, acontecimientos planificados, armados y preparados con anticipación y son temporalmente limitados, con un inicio y un final definidos, espacialmente limitados, actuados en un espacio simbólicamente demarcado de manera temporaria o permanente. Bauman recupera la idea sobre los rasgos característicos de las "actuaciones culturales" del antropólogo estadounidense Milton Singer (1972).

Actuaciones culturales que tienden a ser los contextos de actuación más prominentes dentro de una comunidad y comparten una serie de rasgos característicos.

El acto de comunicación se expone, se objetiva y se abre a ser evaluado frente a una audiencia. La actuación requiere atención especial, eleva la conciencia del acto de comunicación y autoriza a la audiencia a observarla y observar al actor con especial intensidad. La actuación hace que uno sea responsable por la comunicación, asigna a la audiencia la responsabilidad de evaluar la habilidad relativa y efectividad del logro del actor.

Hablar de actuación nos remite inevitablemente a hacerlo sobre la poética. Sobre la misma los académicos se han posicionado durante siglos entre dos concepciones frente a la vida social. De los escritos de Vico, Herder, Von Humboldt, Sapir, los formalistas rusos y los miembros de la Escuela de Praga se desprende su atención e impulso al rol de la poética y al desarrollo de los estudios sobre ejecución y etnopoética. En otro orden la poética ha sido generalmente marginada por antropólogos y lingüistas que creen que los usos estéticos del lenguaje son meros parásitos de áreas medulares de la lingüística como la fonología, las sintaxis y la semántica o de campos antropológicos como la economía y la organización social.

Hacia fines de los '70/'80 se produce un viraje a favor de la poética. El énfasis puesto en la ejecución desplazó al estudio de la estructura formal y contenido simbólico de los textos. El foco se desplaza hacia la emergencia del arte verbal en la interacción social entre ejecutantes y audiencia. Muchos lingüistas abandonan el análisis formal (referencial y simbólico) y adoptan el indexical. Es en esta dirección, en la ***priorización del análisis de la interacción entre el elenco y la audiencia*** en la que particularmente nos detendremos, en virtud del lazo social que construye.

De igual manera muchos antropólogos y folkloristas encontraron en los estudios centrados en la ejecución respuestas a su interés por la construcción social de la realidad y la reflexividad. El estudio basado en la ejecución puede generar conocimientos sobre diversas facetas del uso del lenguaje y sus interrelaciones. Y en el caso de El Brote de un lenguaje muy particular, tan particular que psicólogos y psiquiatras hablan de "un lenguaje fuera del discurso".

En igual sentido la etnografía de la comunicación, el análisis del discurso y el estudio de la ejecución han contribuido a trasladar el foco de la investigación desde oraciones y aspectos aislados a lo que Austin ha dado en llamar "acto total de habla".

Volviendo a Turner, los conflictos sociales se estructuran como dramas, con fases bien delimitadas de ruptura, crisis, transición y resolución (o separación, según el caso), muy similar a la estructura tripartita del teatro clásico. Otro acercamiento novedoso en su momento fue el propuesto por Richard Bauman, Dell Hymes y otros que, desde la antropología lingüística, establecieron criterios metodológicos para examinar las dimensiones performativas de los actos del habla ejecutados durante acciones rituales o ceremoniales. A Turner le interesó la teatralidad en tanto que proporcionaba herramientas para un acercamiento más dinámico al estudio etnográfico, mientras que a Schechner le cautivaron las posibilidades que ofrecía la antropología para enriquecer el campo de estudios de los fenómenos performativos. De esos intercambios se produjeron estudios importantes como *From Ritual to Theater*, de Turner (1982), y *Between Theater and Anthropology*, de Schechner (1985), libros que aparecieron cuando los *performance studies* se sistematizaban como campo académico en los EEUU.

Continuando con la teoría de la performance es menester dejar en claro que conforme a los autores citados lo performativo remite a aquellas prácticas culturales cuya similitud formal radica en lo siguiente: tienen como soporte principal el cuerpo; implican un comportamiento colectivo que rompe deliberadamente con el uso rutinario del tiempo y del espacio; implican un grado de repetición; se rigen por un sistema de reglas aunque aceptan un margen de improvisación, y tienen un valor simbólico para los participantes, tanto actores como receptores. En línea con esta perspectiva, en mi investigación el trabajo de campo y la observación participante abordó el proceso de entrenamiento actoral, construcción del personaje, la elaboración de la dramaturgia, los ensayos del elenco y las puestas en escena. Un lugar particular y especial de la investigación estuvo dedicado al público en su rol de evaluador. La singular conformación del grupo El Brote, integrado por actores pacientes y no pacientes y la complejidad de su interacción hace imprescindible

emprender el análisis de las categorías normal/ anormal.

Lo Normal y lo Anormal

Lo normal y lo anormal no depende de un patrón universal, sino que está en relación con una sociedad dada, que delimita zonas y establece conductas correctas de actuar y pensar en el mundo. sobre lo que significa no ser "normal". La existencia de la categoría de lo "normal" depende de cierto tipo de consenso sobre lo que significa no ser "normal". Cuando la sociedad estigmatiza y excluye – sostiene Mary Douglas (1966) – está tratando de protegerse a sí misma del contagio y de asegurar su propia supervivencia. Se cree que la persona estigmatizada es una influencia contaminante y, por lo tanto, peligrosa para el resto de la comunidad.

En la misma dirección Ruth Benedict (1934) describió cómo ciertas prácticas que podrían ser consideradas como anormales por nuestra cultura son normalmente aceptadas en otras culturas: el trance en las prácticas shamánicas, la megalomanía Kwakiutl, el carácter paranoico de los dobu, entre otros. Pongamos de ejemplo a los Kwakiutl del noroeste de EEUU. Su vida económica, su vida militar, sus iniciaciones y bailes ceremoniales son catalogados por Benedict como dionisiacos, en tanto tienden a la desmesura, el éxtasis y la agresión.

Historizando, Ignacio Lewcowicz (2004:96) afirma:

"Así como bajo la categoría de extranjero se excluía a bárbaros y esclavos, y la categoría de sin alma se extendía en distintos grados y formas a infieles, herejes y leprosos, así bajo esta especie de locura, de sin razón, no sólo caen los locos sino también la sin razón o lo con poca razón: indios, niños. La figura emblemática del excluido es la del loco. Y el estatuto de la locura, en esta institución moderna, es el de forma privilegiada de la exclusión, emblema de lo sin lugar".

Considero a priori que lo nodal de la investigación girará en torno a cómo se manifiestan en el fenómeno investigado las categorías analíticas racional-irracional, normal-anormal en su articulación con la cultura y el poder. Las categorías mencionadas están asociadas al orden, como asimismo toda producción cultural se encuentra asociada a un cierto orden, a una técnica. Sin

embargo, si hay algo aparentemente incompatible con el orden es la locura. Esta relación, orden/normalidad.....desorden/ locura pareciera que va a adquirir gran relevancia en la investigación. Otro aspecto central tiene que ver con el arte, y el teatro en particular. De allí la importancia asignada en el objeto de investigación a la ética y la estética.

Lo lógico y lo ilógico. Lo racional y lo irracional- Una mirada desde lo cultural.

El hombre es un animal racional (Aristóteles)

Me pregunto : ¿La desnaturalización de la razón abre nuevas posibilidades para entender la pluralidad de racionalidades ? Refiriéndose a la locura dice Roger Bastide⁴ (1988:328):

“..es porque la locura no es en el fondo una entidad natural, sino una pura relación. Los libros de los historiadores han hecho pasar, con toda razón, la locura de la naturaleza a la historia, definiéndola a través del diálogo cambiante de la razón y el desatino... *no se es loco sino en relación con una sociedad dada;* es el consenso social el que delimita las zonas, fluctuantes, de la razón y del desatino o sinrazón”.

La cita de Bastide me da pie para analizar algunos aspectos nodales vinculados con el problema de investigación. Consiste en cómo concebir la locura desde una visión antropológica amplia, que permita abordarla en su dimensión histórica, cultural- social y jurídica. Mi perspectiva sitúa entonces al fenómeno de la locura de forma diferente a aquellos modelos que la conciben bajo un determinismo natural, congénito y universal. No es que lo biológico o hereditario no tenga lugar

⁴Roger Bastide (Nimes, 1898-Maisons-Laffitte, 1974) Sociólogo y antropólogo francés. Profesor de filosofía en la Universidad de São Paulo y en la Sorbona, estudió los conflictos culturales y el problema de la integración social en las poblaciones brasileñas de origen africano y las relaciones infraestructura-superestructura e ideología-religión. Algunas de sus obras son *Sociología y psicoanálisis* (1950), *Sociología de las enfermedades mentales* (1965) y *El sueño, el trance, la locura* (1972)

dentro de lo que son las disposiciones anímicas y del carácter sino que, dado un organismo con un determinismo genético heredado pero plástico, los factores que determinan su conducta y sus características psicológicas no pueden ser asociados a una sola causa. Debemos ser capaces de evaluar contextualmente como se desarrolla dicha persona, así como el conjunto heterogéneo de factores -biológicos, ecológicos, culturales, vinculares, etc.- que influyen en su desarrollo psicológico. Por otra parte lo que es normal y lo que es anormal no depende de un patrón universal, sino que está en relación con una sociedad dada, que delimita zonas y establece conductas correctas de actuar y pensar en el mundo.

La existencia de la categoría de lo "normal", realmente depende de cierto tipo de consenso sobre lo que significa no ser "normal". El estatuto de la locura, en esta institución moderna, es el de la forma privilegiada de la exclusión, emblema de **lo sin lugar**, en el sentido que Ignacio Lewcowicz le otorga y del cual el grupo El Brote se ha apropiado. Es entonces, y más allá de la etiología del carácter y las disposiciones psíquicas, que lo normal y lo patológico siempre implica un análisis histórico, social y cultural. Y es en relación a este eje que cada sociedad construirá determinadas estrategias para manejar dicha alteridad.

Un ejemplo de ello sería el de las prácticas shamánicas. En casos de integridad física (enfermedades, dolores intensos), crisis del desarrollo humano (partos, puerperios), violaciones de normas o códigos, comportamientos extraños, o bien catástrofes naturales, el hechicero o "shamán" ofrece una interpretación performativa que permite la absorción del acontecimiento en la estructura, que codifica y significa la realidad social en cuestión. Las prácticas shamánicas pueden involucrar utilización de drogas, ayunos, recursos medicinales y/o placebos, prestidigitación y engaños, etc. Lo importante no sería la veracidad o adecuación de las creencias y métodos del shamán a la realidad física o psíquica, sino que de lo que se trata es de lograr una explicación coherente por medio de un procedimiento que produce lo que Levi-Strauss (1962) denomina "*eficacia simbólica*". De esa manera las prácticas "shamánicas" significan aquellos estados que de otro modo se ofrecerían confusos y desorganizados para la conciencia, elaborando una suerte de conciliación entre estructura y acontecimiento,

¿? retorna a Lewcowicz?
¿ un texto apropiado a el Brote?

resaca
pizarra

integrando los elementos dispersos en una situación total donde hechicero, enfermo y público hallan su lugar. La “cura” tendría sus bases en la eficacia simbólica del esquema en cuestión, independientemente de su correspondencia con las causalidades objetivas o científicas (eficacia sobre lo real). Consistiría principalmente en volver inteligible una situación problemática, haciéndola soportable al espíritu y por lo tanto tolerable, mediante un sistema coherente que vectorializa las diferentes experiencias que de otro modo se ofrecerían caóticas e insoportables.

Algo similar ocurre en el Renacimiento con la nave de los locos descrita por Michel Foucault (1961) Las ciudades expulsaban de tanto en tanto a algunos de sus locos hacia el mar, en una especie de acto ritual cargado de un simbolismo lleno de resonancias griegas. En algunos lugares por ejemplo los locos eran azotados públicamente, y golpeados con varas mientras corrían al exilio. Por otro lado la nave nos recuerda a las tradiciones de héroes imaginarios como los Argonautas, lanzados a un viaje simbólico que los confronta con su verdad y el destino.

Ervin Goffman (1971) muestra el proceso mediante el cual una “persona normal” pasa a transformarse en “enfermo mental” y las consecuencias a nivel de rol social que esta transformación implica. El enfermo mental posee el estigma (concepto muy trabajado en toda la obra de Goffman) de la insania que lleva aparejado la desintegración del yo del enfermo mental y la reconversión de un ciudadano libre en un paciente. A partir de que una persona es considerada “insana” todos sus actos, todas sus ideas, todas sus pequeñas manías se vuelven significativas desde la óptica psiquiátrica y apoyos para reafirmar la insania del paciente. Por ejemplo, la repentina melancolía que cualquiera de nosotros puede sentir en algún momento puntual se transforma, cuando hablamos de un paciente mental, en un síntoma de su carácter depresivo. En el análisis que realiza el Ministro de la Corte Dr. Raúl Zaffaroni- desde una perspectiva criminalística – de la película El Decálogo del realizador polaco Krzysztof Kieslowski⁵ afirma -

⁵ Cineasta polaco (27/06/1941 - 13/03/1996)

coincidiendo con Canguilhem⁶ - que la delgada línea que separa un neurótico de un psicótico depende de dimensiones meramente cuantitativas.

Goffman explica el proceso de desintegración de la personalidad del paciente dentro de la institución total que es un hospital psiquiátrico. De la noche a la mañana alguien que ha tenido un estatus social determinado ve que pierde todos sus anteriores roles y entran en un proceso de pérdida de identidad y de independencia cuyo principal objetivo es, en apariencia al menos, su curación.

En los últimos años ha habido un importante movimiento que proviene de dominios tan variados como la sociología, la antropología, la psicología, la crítica literaria, etc., en la que la ciencia y su paradigma de racionalidad han sido sujetos a un cuestionamiento sin precedentes. Por ejemplo, Stephen Tyler (1986:123) siguiendo a Feyerabend y otros ha discutido con detenimiento las bases sobre las que reposa la idea de la Razón moderna y, desde una perspectiva posmodernista, refiriéndose al modernismo y uno de sus pilares fundamentales, a saber, la ciencia misma, dice: " el mundo que hizo a las ciencias —y que las ciencias hizo — ha desaparecido; el pensamiento científico es ahora un arcaico modo de consciencia que sobrevive todavía por un momento en forma degradada sin el contexto etnográfico que la creó y lo sostuvo".

"El deslizamiento hacia el científicismo o, del otro lado, hacia el subjetivismo —escribe Clifford Geertz (1984-86:62) , no es sino signo de que la tensión [la dialógica] ya no puede soportarse, de que se han perdido los nervios y de que se ha optado por la supresión de, o bien de la propia humanidad, o bien de la propia racionalidad". Que la antropología disponga de una base epistemológica satisfactoria depende, en parte, como señala Robert Ulin (1984), de una correcta resolución de la dicotomía sujeto/objeto, que evite tanto el objetivismo científicista como el relativismo subjetivista y que sea capaz de integrar tanto la historicidad de los fenómenos socioculturales como la reflexividad crítica del sujeto

⁶ Georges Canguilhem (Castelnaudary, 4 de junio de 1904 — Marly-le-Roi, 11 de septiembre de 1995) fue un filósofo y médico francés, miembro del Collège de France, especializado en epistemología e historia de la ciencia. Su obra se dirige hacia las ciencias de la vida; es una de las más novedosas de la segunda mitad del siglo XX, al conseguir desbordar, con sus intuiciones, ese campo estricto. Se dice de él que fue el teórico de la normatividad, al considerar que las normas visibles son siempre el producto de un poder regulador previo.

cognoscente. Para continuar trabajando como ciencia social Marc Augé (1994:75) afirma: "la antropología debe profundizar en la complejidad de sus objetos".

Virando ahora de la epistemología a lo lógico la problematización de la categoría "loco" en la tesina que me ocupa me obliga a pensar acerca de lo lógico y no lógico, de lo racional versus lo irracional. De la relación entre ciencia y cultura. A la respuesta sencilla y simple de la Real Academia Española de considerar al loco como alguien que ha perdido la razón y razón definirla como discernimiento, y al discernimiento como la capacidad de pensar necesito imaginar otras lógicas, desnaturalizar el concepto de razón y desde distintas perspectivas disciplinarias pero con un enfoque antropológico intentar encontrar las respuestas.

La diferencia fundamental entre el pensamiento pre-lógico de la mentalidad primitiva y el pensamiento lógico occidental reside, según Lévy-Bruhl (1922), en el enraizamiento del primero en la esfera de las emociones y los sentimientos que sirven de ejes mayores a las representaciones colectivas, esto es a las ideas que los miembros de un grupo social comparten y que son impuestas desde el exterior.

Sin embargo, contrariamente a la corriente evolucionista Lévy-Bruhl no consideraba el razonamiento pre-lógico como un defecto o un producto de la estupidez o como forma rudimentaria de la nuestra, como razonamiento inferior, comparable al de los niños del mundo "civilizado". Lévy-Bruhl, como acabo de mencionar, toma una ruta completamente diferente. Si se tratara de un retraso evolutivo o de una clase de estupidez congénita, argumentaba Lévy-Bruhl, ¿cómo entonces comprender el hecho tan simple que en cuanto el misionero enseñaba al mismo tiempo al niño "primitivo" y al blanco, el "primitivo" aprendía igual que el otro? En un pasaje de **La mentalidad primitiva**, nos dice claramente que si vemos dicha mentalidad tal y como ella se manifiesta en sus propias instituciones, dicha mentalidad "aparecerá al contrario como normal en las condiciones que ésta se ejerce, como compleja y desarrollada a su manera." (1960:16).

Es interesante notar, en este orden de ideas, que en una carta que Lévy-Bruhl envió al antropólogo E. E. Evans-Pritchard en 1934, a raíz de la crítica que este

último hizo de su teoría de la mentalidad primitiva, Lévy-Bruhl dice que el hecho que los hábitos mentales de los primitivos sean diferentes al de los individuos civilizados no significa que el primitivo razone diferente al civilizado: "...su pensamiento no es ni más ni menos 'lógico' que el nuestro". En esa carta, escrita ya hacia el final de su carrera, Lévy-Bruhl admite que el término razonamiento "pre-lógico" es más bien desafortunado, pues, le dice a Evans-Pritchard, "a mi parecer el *pensamiento primitivo* es eminentemente coherente, quizás sobre-coherente".

Evans-Pritchard señalaba acertadamente que Lévy-Bruhl presentaba un panorama de la mentalidad "primitiva" como una mentalidad centrada en lo místico y en lo pre-lógico. Mientras que la mentalidad "civilizada" era presentada como más racional -uno de sus argumentos principales de la crítica - siendo que la mentalidad "primitiva" es, como la "civilizada", también práctica y que en muchos casos la mentalidad "civilizada" muestra de igual los rasgos de la mentalidad "pre-lógica" (aspectos místicos, contradicción, etc.). Lévy-Bruhl daba la razón a Evans Pritchard acerca de las decisiones que toma el "civilizado" en la vida diaria. Difícilmente, decía, el "civilizado" piense solamente en términos racionales. La coherencia y la explicación suelen tomar formas menos rígidas de uso.

"Para los azande -según afirmaciones de Evans Pritchard (1937:340) - en lugar de leyes objetivas que rigen el mundo en general y cuyo descubrimiento y establecimiento sería el oficio de la ciencia, son fuerzas místicas las que rigen los acontecimientos en la vida de una persona, y esas fuerzas quedan reveladas puntualmente por el oráculo. Debemos tener en mente que el principal propósito del oráculo y su principal valor para los azande reposa en su habilidad para revelar las fuerzas místicas. [...] Ellos [los azande] no intentan descubrir simplemente las condiciones objetivas en cierto punto del tiempo futuro, tampoco los resultados objetivos de una acción, sino la inclinación de los poderes místicos, pues esas condiciones y resultados dependen de éstas".

Con la misma intensidad que nuestro sistema de creencias acepta la ideas de falsificación y corroboración experimental, el de ellos las excluye. Mientras que

nuestra ciencia experimental encontró soporte en el mundo sensorial —un mundo en el que las sensaciones, desde los empiristas, vienen a constituir el origen del conocimiento— el oráculo no sólo trata de cosas que trascienden ese mundo sino que, en última instancia, en aquellos casos que una contradicción experimental puede ser observada (por ejemplo, un oráculo que arroja una respuesta que luego resulta ser falsa) la contradicción puede ser siempre razonada como la causa de otra intervención mística. Por ejemplo, así como un realista dirá que un modelo matemático falló al no tomar en cuenta ciertas “variables importantes” o que éstas no fueron adecuadamente expresadas funcionalmente, sin que esto lo lleve a abandonar la ontología realista, siempre el azande podrá decir que el oráculo fue corrupto por influencias malignas.

Para Lévy-Bruhl, la ausencia de pensamiento lógico es debida al hecho de que el razonamiento “primitivo” quedaba prisionero de las representaciones sociales las cuales eran impresas al individuo desde el exterior. De esa manera, era el efecto de la cultura la que producía el pensamiento pre-lógico. Para alcanzar la esfera del pensamiento lógico era menester pues una emancipación del individuo sobre su propia cultura. En la perspectiva de Lévy-Bruhl no se trata, sin embargo, que los “primitivos” posean estructuras psicológicas distintas a las de los europeos educados.

“La cultura”, decía Vygotski,(1997:18) “crea formas especiales de comportamiento, modifica la actividad de las funciones mentales, construye nuevas superestructuras en el sistema de desarrollo del comportamiento humano.”

Cole (1995:29) señala que “el fracaso de gente analfabeta en el uso de formas esperadas de razonamiento deductivo no indica un fracaso generalizado a usar el razonamiento adecuadamente, como una parte de su resolución de problemas diarios”, una idea que coincide en varios puntos con las de Lévy-Bruhl. Y explica su reticencia a la metodología seguida en los estudios comparativos culturales diciendo:

“Una de ellas la realizó en compañía de Donald Sharp y Charles Lave en Yucatán, México, en donde mayas,

mestizos y ladinos de diferente edad y nivel de escolarización fueron sometidos a preguntas entre las cuales se encontraban algunas de tipo silogístico, como la siguiente: Las mujeres de Guadalajara son bonitas. Mi amiga es de Guadalajara. ¿Es mi amiga bonita?" La respuesta reportada es: Sí, es bonita. A Ud. le gusta estar con mujeres bonitas, así que Ud. escogerá mujeres bonitas no importa de dónde sean".

La posición de Peeter Tulviste⁷ (1991:71) consiste en ver el pensamiento como generado por las propias actividades de las personas: "la actividad determina los procesos mentales." Dentro de esta perspectiva, son los tipos de actividades los que son responsables de los diferentes métodos de pensamiento. Como las actividades cambian de cultura en cultura, de la misma forma cambiará el pensamiento que presentan sus miembros. El lazo entre la forma de cognición y la especificidad de la actividad Tulviste la encuentra en los tipos de problemas que se presentan en las actividades mismas. La actividad determina qué métodos de pensamiento existen en una cultura u otra y cuáles de esos métodos son aplicados en cualquier caso dado. Resulta pues, dentro de este contexto, que el pensamiento no es ni esencialmente natural, como sugería el evolucionismo, ni culturalmente impuesto.

Una objeción similar había sido presentada por Lévi-Strauss (1962) a raíz del desacuerdo con Piaget que se originaba en la posición del primero según la cual todos los grupos culturales poseen la misma lógica (una lógica basada en arreglos matizados en términos de oposiciones). Piaget argüía que los llamados pueblos primitivos habían alcanzado el estadio que él denominaba de las operaciones concretas en el niño y que el desacuerdo con Lévi -Strauss sólo podía ser resuelto experimentalmente.

Entre los trabajos que sirvieron de base a las primeras reflexiones posmodernistas se encuentran los del propio Foucault, quien en sus estudios sobre las enfermedades mentales y las ideas sociales acerca del crimen y en general de

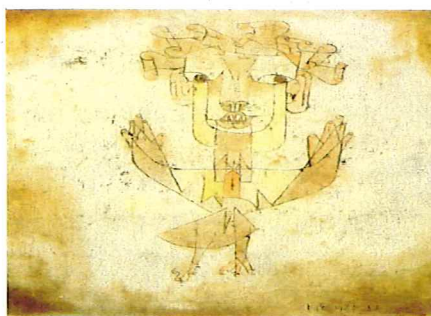
⁷Peeter Tulviste (28-10-1945 Tallinn, Estonia) doctor en Psicología y discípulo de Luria, presenta una aproximación al pensamiento basada en la teoría de la actividad de la escuela de Vigotski-Luria-Leontiev, y esencialmente desarrollada por este último. Siguiendo la dirección de la escuela cultural-histórica rusa, Tulviste alinea cognición y actividad.

comportamientos punitivos, muestra bien cómo centrándose en casos que van de la Edad Media al siglo XIX las sociedades trazan sus propios criterios para construir las categorías científicas de la realidad. Categorías estas que, como construcciones sociales se mueven a menudo entre los estratos de las redes simbólicas culturales, las fuerzas de poder y espacios considerados no-científicos, como el de la ética, quedando así las categorías científicas prisioneras del subjetivismo propio a la sociedad .

Con la Revolución Francesa se expande la idea del Iluminismo, la Razón Iluminista, la racionalidad de la historia , una historia sin barbarie en la cual imperaría el progreso, la razón, la civilización. Sin embargo esa historia nos lleva a Auschwitz.

Walter Benjamin (1940) ve en la historia un paisaje en ruinas, ve el fracaso de la razón humana. Buscaba una teoría de la historia que permitiese analizar el fenómeno del fascismo y las causas que precipitaron la debacle de la izquierda europea en el periodo de entreguerras.

“Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se muestra a un ángel que parece a punto de alejarse de algo que le tiene paralizado. Sus ojos miran fijamente, tiene la boca abierta y las alas extendidas; así es como uno se imagina al Ángel de la Historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado. Donde nosotros percibimos una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única que amontona ruina sobre ruina y la arroja a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado, pero desde el Paraíso sopla un huracán que se enreda en sus alas, y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irretentiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras los escombros se elevan ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso.” (Tesis IX de W.Benjamin)



Sus ideas al respecto influyeron notablemente en el pensamiento posterior de algunos filósofos de la Escuela de Frankfurt como Theodor W. Adorno y Max Horkheimer. Adorno y Horkheimer hablan de esta racionalidad burguesa que, como razón instrumental que domina a los hombres, lleva a su instrumentalidad hacia el campo de exterminio de Auschwitz, donde son racionalmente exterminados seis millones de judíos, gitanos, homosexuales. Lo que marcan Adorno y Horkheimer en "Dialéctica del Iluminismo" (1944) es el dominio de la razón por sobre la totalidad del hombre.

A la idea modernista de una razón suprema, alma y motor de las construcciones científicas y matemáticas, ocupadas en resolver problemas *per se*, se opone la de una ciencia que está en (y no por encima) de los procesos históricos y lingüísticos (Clifford, 1986:2) –esto es, la idea de una ciencia vista como construcción social, discursiva, que incluye otros factores que los puramente cognitivos, pues, como dice Geertz, la vida no sólo es resolver problemas sino también clarificar sentimientos (1973:81).

Las miradas totalizadoras de la ciencia moderna nos conducen inexorablemente hacia la estigmatización de aquellos que no son incluidos en las mismas. Al respecto Weiss y Ramakrishna (2001) nos ofrecen la siguiente definición:

“El estigma es un proceso social, o una experiencia personal conexas, caracterizados por la exclusión, condena o devaluación, que resulta de un juicio social adverso, sobre una persona o un grupo. El juicio se basa en un perdurable rasgo de identidad, atribuible a un problema de salud o a un estado relacionado con la salud, y este juicio es, fundamentalmente, médicamente injustificado”.

El origen de la palabra estigma, dice Goffman(1971), viene de los griegos, que crearon el término estigma, para referirse a signos corporales, destinados a mostrar algo inusual y malo, sobre el estado moral del portador. Los signos eran grabados o marcados a fuego en el cuerpo, e informaban que el portador era un esclavo, un malhechor o un traidor: una persona mancillada, ritualmente impura, a la cual había que evitar, especialmente en los lugares públicos. Las personas

judías en la Alemania Nazi, teniendo que usar una estrella amarilla, por ejemplo; o los que sufrían de lepra, teniendo que llevar una campanilla. Pero, frecuentemente, la categoría de estigmatizado es invisible: las enfermedades mentales, por ejemplo; o, en nuestro caso, la infección de VIH. "Entonces, el asunto es – dice Goffman – un asunto de manejar la información... Exhibir o no exhibir; decir o no decir; permitir o no permitir; mentir o no mentir; en cada caso, a quién, cómo, cuándo y dónde".

La existencia de la categoría de lo "normal", realmente depende de cierto tipo de consenso sobre lo que significa no ser "normal". Y en el primer lugar de lo no normal se ubica la locura.

"la locura es la institución que se instala cuando se captura o se encierra en un lugar todo el residuo incorregible de la operación de producción de ciudadanos: el manicomio. La locura es la reinstitucionalización de aquello que no cabe ni en la institución familiar ni en la institución escolar, pero sí en un lugar de la institución estatal que es el manicomio." Pensar sin estado. La subjetividad en la era de la fluidez. Ignacio Lewcowicz(2004:105)

- ¿Cómo?

Con la inestimable ayuda de los autores citados, representantes de distintas etapas históricas y múltiples disciplinas (la filosofía, la política, la antropología, la lingüística, la sociología, el arte verbal, la cultura, la psiquiatría, la psicología, la performance) he recorrido temas teóricos vinculados con la epistemología, la normalidad y la anormalidad, lo lógico y lo ilógico, lo racional e irracional, los actos de habla, el arte verbal, la estigmatización, el poder y sus discursos hegemónicos. Munido de estas ideas y con la perspectiva de la que me ha dotado la antropología, pondré en tensión las categorías teóricas que fueron configurando históricamente las nociones etnocéntricas y sociocéntricas de la "locura" con la información relevada en mi trabajo de campo. En el mismo ocupa un lugar central las producciones teatrales del grupo El Brote las que serán analizadas con las herramientas que me brinda la teoría de la performance. A continuación expongo los objetivos generales y específicos que me propuse

alcanzar.

Objetivos

Objetivo general

Los objetivos que me propuse fueron describir, explicar e interpretar los procesos mediante los cuales un grupo de locos logran construir un grupo teatral en San Carlos de Bariloche que perdura durante dieciséis años.

con alto nivel de
"construyen".

CONSTITUYEN,

Objetivos específicos.

- Explicar las prácticas grupales que posibilitaron instaurar una disciplina de trabajo actoral en el marco del desorden que se adjudica a la locura.
- Analizar los procesos identitarios que habilitaron la conformación y permanencia de un grupo al cual los actores-pacientes denominan "su familia".
- Explicar cómo el grupo El Brote construye una representación actoral cuya ética y estética se constituyen en un cuestionamiento a las ideas hegemónicas acerca de la locura.
- Describir las emociones y sentimientos generados en el público al ser éste interpelado por las actuaciones del elenco.

cuales son esas

Metodología

La formulación de las preguntas que dieron lugar a la definición del objeto de investigación ocupó un espacio importante durante el transcurso del Taller de Tesis, materia obligatoria de la carrera. Se trató de un momento relevante en la búsqueda del norte que guiara el proceso. Estuvo precedida por la lectura de una importante cantidad de material bibliográfico. Sin embargo, no se constituyó en un acto acabado.

Sobre la construcción del objeto, tema cardinal en toda investigación, me permito citar a Pierre Bourdieu (1987:169) quien expresa textualmente:

“ Pero ante todo la construcción del objeto- por lo menos de acuerdo con mi experiencia como investigador – no es algo que se lleva a cabo de una vez por todas, mediante una suerte de acto teórico inaugural, y el programa de análisis u observaciones a través del cual se efectúa dicha construcción no es un plan elaborado de antemano, como el de un ingeniero, se trata de un trabajo de larga duración , que se realiza poco a poco, mediante retoques sucesivos y toda una serie de correcciones y rectificaciones dictadas por lo que llamamos la experiencia, es decir, este conjunto de principios prácticos que orientan las elecciones minúsculas y, sin embargo, decisivas”

Durante la investigación, que se prolongó durante dieciocho meses, reiteradamente cada una de las preguntas tuvo que ser revisada, resignificada, mirada desde distintas perspectivas. Cada observación, entrevista, lectura de nuevos materiales me obligaba a volver una y otra vez a las preguntas originales, y en muchas oportunidades cuestionar las premisas sobre las cuales las mismas habían sido formuladas. Muchas de estas premisas tenían su fundamento en categorías nativas con cuyo sentido había acordado durante muchos años. Sin embargo, mi nueva mirada, ya no como integrante del grupo (actor, gestor, integrante de la comisión directiva) sino como futuro antropólogo comenzaba a poner en debate y tensión las mismas a la luz del trabajo de campo, en la observación de aquellas cuestiones minúsculas, microscópicas, cotidianas que antes pasaban absolutamente inadvertidas por ser naturalizadas. El trabajo se inició con la recopilación y análisis de una cantidad muy grande de materiales (casi 25.000 archivos digitales de textos de producciones teatrales, textos de los actores-pacientes, reflexiones del grupo fundador, fotografías, grabaciones, filmaciones, videos, artículos periodísticos, registros de las opiniones del público, síntesis de los talleres realizados) generados a lo largo de más de tres lustros. Continuó con la realización de entrevistas no estructuradas e historias de vida y la observación participante en una importante cantidad de ensayos y puestas de la obra de teatro actualmente en cartel “ No esta loco quien pelea”, premiada entre

las dieciséis participantes en el último festival rionegrino realizado en la localidad de Luis Beltrán en el año 2012. Realicé entrevistas a actores, directores, asistentes de dirección, profesores de música y canto, psicólogos, psiquiatras y a integrantes del público.

Entrevisté en Buenos Aires al presidente del Frente de Artistas del Borda, Alberto Sava, compartiendo su experiencia de casi tres décadas con pacientes internados y analizando similitudes y diferencias con El Brote en torno a las prácticas desarrolladas. Fue un fructífero encuentro, con participación de algunos de sus colaboradores inmediatos, que incluyó la visita al lugar en el cual los pacientes desarrollan cotidianamente distintas actividades artísticas-culturales, entre ellas el teatro.

La observación participante se centró en el análisis del conjunto de actividades y técnicas desarrolladas durante los entrenamientos, ensayos y puestas de la obra. Registré estos momentos mediante fotografías, grabaciones y filmaciones. El análisis del texto de la obra "No está loco quien pelea" y la estética de la misma fueron también puntos relevantes de la investigación.

La gran cantidad de registros logrados me obligó a realizar una selección – por lo acotado de la dimensión de la tesina - que no resultó nada sencilla. En algunos casos fue doloroso tener que descartarlos. Intenté suplir su exclusión a través de una síntesis, tratando de interpretar sus sentidos.

Capítulo II,- El brote, una fisura que da cuenta del delirio desde lo poético. De la estigmatización a la creación.

**“La creación es el
mejor antídoto
contra la locura”**

**Enrique
Pichon-Rivière**

De la Siembra al Brote. La génesis del grupo

→ DIRECCIONA

“En la secundaria ya tenía una vocación de servicio. Iba a hogares de ancianos. Me interesaba el lugar de lo humano, en la frontera. Tenía como cierto don de comprensión sobre la gente mayor, marginada. Era muy tímida, muy sensible”

El precedente y los subsiguientes párrafos encomillados son fragmentos de un relato de Gabi, la fundadora del grupo El Brote. Ella tenía en aquel momento tan solo 16 años. Se vivía la etapa de la recuperación de la democracia en la Argentina⁸.

Me contaba que su madre, docente rural en Viedma, era socialmente muy comprometida. Daba clase en un barrio marginado. Intentaba recuperar las tradiciones, invitaba a los abuelos mapuches para enseñar a los chicos a tejer en el telar, los abuelos les contaban el origen de sus apellidos. Era un ejercicio de memoria colectiva.

“Me identifiqué siempre con los que sufren. Sufría por la discriminación. Yo era la hija de la maestra. Buen nivel intelectual. Clase media instruida. Mis amigas no eran las de mi clase. Era amiga de la hija de una sirvienta. Me llevaba mejor con ella. Captaba la hipocresía, la discriminación y la sufría. Mi infancia no fue feliz. Era la dictadura. Yo admiraba a mamá que era muy extrovertida, cantaba, bailaba, yo era tímida, parecida a papá”

Era una excelente alumna en la escuela secundaria, el mejor promedio. Su familia deseaba que ella estudiara. Ella pensaba estudiar psiquiatría. Necesitaba salir de su introversión. En el 2° año comienza a tener un comportamiento más rebelde. Empieza a militar políticamente y a encontrar su camino en el teatro. Se inscribe junto a cuatro amigas con inquietudes intelectuales y artísticas en un taller de teatro en Viedma⁹. Pero el desarrollo del taller no la satisfacía.

⁸ Me refiero al año 1983

⁹ Capital de la provincia de Río Negro, ubicada sobre la margen derecha del final del tramo del Río Negro, frente a la ciudad bonaerense de Carmen de Patagones

Una amiga la invita a otro taller, en Carmen de Patagones, que dirigía Coco, un exiliado de la dictadura que regresa a su país. El taller se denominaba **Siembra**. Coco era innovador, muy exigente. Esta experiencia le dejaría huellas de por vida, dado que sería la metodología aprendida de su maestro la que luego aplicaría como directora del Grupo El Brote. Comienza a trabajar en el taller ocho horas diarias porque el mismo se conforma como grupo y escuela, apuntando no sólo a la formación sino también a la producción, desde una mirada crítica hacia el conservatorio. Esta experiencia le comienza a generar contradicciones respecto de sus intereses, de su futuro como universitaria.

"Tengo un accidente con la moto. Me hacen un encefalograma. El psiquiatra que realizó el estudio fue Arturo Philip¹⁰. Me pide que coordine un taller de teatro en el Hospital Neuropsiquiátrico de Patagones. Su idea era transformarlo de manicomio en un hospital de puertas abiertas con un enfoque bicultural de la medicina. En el manicomio convivían mapuches alienados, cronificados, de la línea sur, desarraigados de su cultura, de la estepa, del campo, con luces de neón, médicos de bata blanca, sin posibilidades de reinserción. Incorporó a una machi¹¹ al equipo, Dominga."

Gabi tenía ya 18 años. En esa misma época es convocada por Norman Tornini¹², durante la gestión del Gobernador Álvarez Guerrero¹³, momento de gran impulso de las políticas culturales, pioneras en la provincia de Río Negro. Comienza a trabajar en Cultura en Viedma, en animación sociocultural.

"Mi mito de referencia es la búsqueda de lo otro en mí, esa

¹⁰ El Dr **Arturo Philip**, médico psiquiatra, nació el 22 de febrero de 1948 en la ciudad de La plata, provincia de Buenos Aires, Argentina. De vasta experiencia en el área de lo transcultural, institucional y privado, el Dr.Philip ha dedicado gran parte de su carrera al estudio de la identidad y su relación con la Salud Mental. Esta búsqueda lo ha llevado a investigar las culturas aborígenes latinoamericanas como las culturas europea

¹¹ **Machi** es el nombre usado para designar a la persona que tiene la función de autoridad religiosa, consejera y protectora del pueblo mapuche.

¹² En el ámbito de la gestión pública fue subsecretario de Cultura de Río Negro desde 1983 hasta 1991, en un mandato recordado por muchos como la última etapa positiva de la cultura provincial, en la que se destacó el impulso al proyecto de la Educación por el Arte

¹³ Osvaldo Álvarez Guerrero (Buenos Aires, 1940-Buenos Aires, 2008) Fue dirigente de la Unión Cívica Radical y primer gobernador de la Provincia de Río Negro desde el retorno de la democracia en 1983

otra personalidad que me estaba vedada. Una posibilidad de transformarme a mi misma y una proyección social desde el teatro....el trabajo con los locos y también con los mapuches . Fue una etapa de realismo fantástico. Fue increíble lo que paso. Con esa utopía pensé que esa misma impronta podía marcarme la vida para siempre. El trabajo con Dominga cambio mi punto de anclaje. Me aculturé. Empecé a participar de otra cosmovisión.”

Gabi comenzó yendo a tomar mate a la comunidad con Dominga. Y como ella cuenta “ aprendí a callarme la boca, a escuchar”. Se transformó en una experiencia de cachetazos al ego. “Te gastaban, se burlaban, te subían, te bajaban, se cagaban de risa disimuladamente”.

Se quedó con Dominga quien la puso bajo su ala. Dominga le propone hacer una obra de teatro de creación colectiva sobre el cacique Nahuel¹⁴, el bravo Nahuel. La dramaturgia sería compartida con Dominga y las abuelas. Estuvo dos años allí. Contó que la sacaba a la noche a ver cosas. Algo muy fuerte

“Sentís que la realidad puede configurarse efectivamente de otra manera. Pero con consecuencias concretas, porque todo este periodo se termina con un accidente automovilístico que desde la noche antes voy prefigurando con señales desde la cosmovisión mapuche.....muy fuertes donde yo haciéndole caso salvo mi vida y mi novio que no me hizo caso murió. Yo lo sentía en el cuerpo. Fui testigo de todo este hecho trágico, en una doble dimensión también como en un estado de conciencia expandida o vivencia transpersonal, por llamarlo de alguna manera, fui testigo lúcida, fue muy traumático para mi, para mi familia y la de él, para nuestros compañeros de secundaria. Allí dije ya está, es como que me asusté. Porque No Es Joda. Es un punto de anclaje en la vida, el que se estaba moviendo, no como una cosa mórbida, no como un destino trágico. Pero si algo que me estaba metiendo en una sumisión total a Dominga porque si yo me salía de eso había riesgo porque había cosas que yo no manejaba. No se si se entiende. Porque como Dominga era muy tirana también. Y yo también venia de una historia de tirano porque Coco también tiene sus

¹⁴ El cacique Nahuel Payún vivía en Toay y era el principal subordinado de Pincén, su mano derecha, quien en 1877 llevó a cabo el famoso robo de la caballada blanca del Toro Villegas, como denominaban al Coronel Villegas quien acompañó a Roca en la denominada “Conquista del Desierto”

aspectos. Y bueno yo también necesitaba hacer mi camino.”

En el 90' Gabi se va a Dinamarca, a perfeccionarse en el Odin Teatret de Eugenio Barba¹⁵. Había ahorrado plata durante su gestión en cultura. Además había ganado buen dinero filmando la película “Guerreros y Cautivas”. Consiguió ser designada algo así como embajadora provincial, no recuerda bien. Estuvo tres meses en Europa. Dos meses en París y uno en Dinamarca. En París se financió trabajando de masajista y cuidando una niña en una casa de intelectuales. Se inscribió en la Universidad de Teatro en París, pero luego desistió porque se dio cuenta que nunca iba a poder desarrollar una poética propia allí, porque de alguna manera su historia, su identidad, estaba en la Patagonia. A su regreso estuvo un mes en Buenos Aires, en la casa de Patricia Stokoe¹⁶.

“Y después tuve un sueño despierto -un pewma-, una especie de sueños visionarios que yo tenía, porque algo después de lo Dominga..... una percepción distinta se me abrió. Y entonces vi un lugar en el que había una montaña y al pie de la montaña un lago, y una luz blanca y una especie de.....de mandato, que tenía que ir a ese lugar que ahí me iba a encontrar con la gente, decía esa voz. Con la gente con la cual podía desarrollar un proyecto, algo. Yo buscaba una poética propia por eso no me quedé en Europa.”

Gabi había venido a Bariloche tiempo atrás, para realizar unos talleres, no recuerda exactamente cuando. Estando en Viedma, para un verano, tuvo otra de esas percepciones.....

“ y supe que iba a conocer un hombre, y al poco tiempo lo conozco a Carlos, él estaba estudiando en La Lucila pero vivía en Viedma; yo conocía a toda su familia menos a él,

¹⁵ **Eugenio Barba** (29 de octubre de 1936, Brindisi, Italia, es un autor, director de escena y director de teatro italiano, y un investigador teatral. Es el creador, junto con Nicole Savarese y Ferdinando Taviani del concepto de antropología teatral. Aunque nació en Italia, ha ejercido prácticamente toda su carrera en Dinamarca y otros países nórdicos. En octubre de 1964 fundó en la ciudad de Holstebro (Dinamarca) el Odin Teatret, una de las compañías más influyentes en la evolución del teatro europeo de finales del siglo XX

¹⁶ **Patricia Lulú Stokoe** (1919-1996), bailarina y pedagoga, creadora de la Expresión Corporal -Danza y de la Sensopercepción. Nació en Buenos Aires, Argentina

estuvimos juntos, yo lo fui a buscar a Baires, se sorprendió, estaba re contento y le dije vamos a Bariloche (1991). Fuimos a Villa Los Coihues¹⁷ y yo allí reconocí lo que había visto en el sueño: la ladera del cerro Catedral y el lago. Estuvimos allí tres años”.

Al llegar a Bariloche Gabi pide su traslado del cargo de Viedma a esta ciudad. Empieza a trabajar en la Escuela de Arte La Llave¹⁸, en Promoción Social, con jóvenes en conflicto con la ley penal, en el Centro de Prevención Cumen Ruca, con tercera edad, con niños y jóvenes institucionalizados. Armaba los proyectos y los consensuaba con la dirección en Viedma.

Una psiquiatra del Hospital Zonal, la Dra. Susana López Anido - interesada en las actividades culturales , hacía danza y participaba de los talleres teatrales de Bibi Leonson¹⁹-, le informa que tenía un paciente de salud mental que había sido actor, que se había formado con Enrique Muiño. Se trataba de Jorge Gamarra. Después Jorge se dedicó – como él mismo expresara – a la carrera alcohólica, y “terminó estrolado”. Estaba viviendo bajo el puente Ñireco, lleno de piojos, sarna, pulgas, muy victimizado, identificado en el lugar de paciente y de ex alcohólico. “Vamos a buscarle una salida por el camino del actor”, dijo Susana. Así empezó todo. De esta manera la Dra. Susana López, más conocida como Susanita en el grupo, se convirtió junto a Gabi en una de sus fundadoras.

Gabi fue a la salita de salud mental del Hospital Zonal. En Río Negro regía desde 1991 y sigue vigente la ley de desmanicomialización N° 2440 que delega en las familias y en los hospitales con escaso presupuesto la labor de reinserter a los enfermos mentales en la comunidad. Con la promulgación de la Ley 2440 se establece la prohibición de los manicomios o instituciones equivalentes en Río Negro. La única institución que respondía a esta clase era el Neuropsiquiátrico de

¹⁷ Villa Los Coihues es una comunidad del Departamento Bariloche, Río Negro, Argentina. Se encuentra ubicada a orillas del Lago Gutiérrez a unos 12 km de la ciudad de San Carlos de Bariloche, a través de la Ruta Provincial 82.

¹⁸ Escuela de Arte ubicada en el denominado “alto “ barilochense, sector donde residen los sectores más populares de la localidad. Fue creada por el Gobernador Álvarez Guerrero.

¹⁹ Profesora de teatro que residía en aquella época en San Carlos de Bariloche.

la ciudad de Allen²⁰ y fue cerrado. Esta medida legal está coordinada con el movimiento de reorganización del nuevo sistema de salud mental comunitaria oficializado por el Departamento de Salud Mental del Ministerio de Salud Pública de la provincia. De este modo, la prohibición oficial marca un signo negativo sobre un referente cultural que hasta entonces, al menos formalmente, era positivo. Esta marca, a su vez, opera el desplazamiento del estigma desde la representación del loco hacia la representación de la institución que lo comprendía. Gabi invitó a participar a los pacientes que por la salita de salud mental del hospital circulaban. Elina fue la primera que aceptó. Luego se incorporaron otros. Susanita tenía un 4L y los traía a los futuros actores. Les costaba...Comenzaron con un taller. Eso fue en febrero de 1997. A fin de ese año ya se había producido y puesto en escena la primera obra " Tun Tun quien sueña"

La historia de " Don Coco"

Esta reseña acerca de la génesis de El Brote sería incompleta si no me ocupara del surgimiento del Grupo Siembra y su mentor, Don Coco, como le llaman los actores-pacientes de El Brote. Entre el Grupo El Brote y el Grupo Siembra hallo un hilo conductor que se manifiesta en la habitual expresión metafórica de Gabi : "de la siembra al brote", dando a entender que la existencia de Siembra fue una condición de posibilidad para que El Brote surgiera.

Don Coco, Humberto Martínez, fue su fundador. Lo hace en Carmen de Patagones, Provincia de Buenos Aires, ciudad lindante con Viedma, separada de ella por el Río Negro.

Coco regresaba del exilio al que lo obligó la dictadura instaurada en la Argentina en 1976. Había nacido en Carmen de Patagones. Su padre había llegado allí como trabajador del "Ferrocarril del Sud"²¹ después de recorrer el país como trabajador golondrina. Era anarquista, como su padre. Participaba activamente del

²⁰ Allen es una ciudad del departamento de General Roca, provincia de Río Negro, Argentina. Se encuentra en la línea de ciudades del Alto Valle, al oeste de General Roca.

²¹ El Ferrocarril del Sud era una compañía de capitales británicos que construyó y operó una red de ferrocarriles en la Argentina en la segunda mitad del Siglo XIX y la primera mitad del Siglo XX.

Sindicato La Fraternidad²². Cantaba, tocaba la guitarra. También era actor en el grupo de teatro "Alborada" que funcionaba en el salón de La Fraternidad. Participó como dirigente en la gran huelga ferroviaria de 1951 y quedó cesante. Cuando Coco tenía un año sus padres se trasladaron a Tandil. Allí transcurrió su infancia, en un hogar donde se cantaba, se recitaba y narraba.

Coco describe así su compromiso político:

"A lo largo de mi vida tuve vínculos con compañeros y compañeras que provenían de distintas organizaciones o independientes.

Conocí anarquistas, de quienes aprendí lo que practicaban: anticipar la utopía, es decir vivir y luchar como comunistas sin esperar que la sociedad cambie para serlo. Otros fueron marxistas de quienes tuve mucha influencia en su rigor, compromiso y conocimiento.

Otros fueron cristianos. Otros, peronistas que lucharon y dieron su vida por la causa del pueblo. Pienso que la historia no es lineal y no hay un solo camino para liberar al ser humano de la opresión.

Me defino en mi deseo más profundo, que es una sociedad sin dioses ni patrones: una sociedad sin clases, de hermanos y hermanas".

y las circunstancias de su exilio:

"Se produjo mientras dirigía el grupo Eva Perón en Bahía Blanca. Corría el año 1973 y tras varias actuaciones con la "Cantata Santa María de Iquique" en los barrios y en la Universidad Nacional del Sur, nos propusimos llevarla al Teatro Municipal. Llenamos el teatro con compañeros de los barrios y las villas, ya que los integrantes del grupo venían de allí.

Recuerdo que cuando salí a escena, pude ver que al fondo de la sala estaban los compañeros Montoneros cuidando la misma, ya que varios de nosotros militábamos en la Tendencia. En el palco de adelante, cerca de escena, estaban compañeros del ERP con boina y estrella roja y armados, también cuidando la función. En ese momento me estremecí de emoción. Al terminar la obra, -el teatro daba a la avenida Alem, que es la más paqueta de la ciudad-

²² La Fraternidad es un sindicato argentino que agrupa a los maquinistas (conductores) de locomotoras y trenes. Fue uno de los primeros sindicatos en crearse en la Argentina, habiéndose fundado el 20 de junio de 1887, en Buenos Aires, con el nombre de «La Fraternidad», Sociedad de Ayuda Mutua entre Maquinistas y Fogoneros de Locomotoras.

marchamos por la calle: actores, público y organizaciones. Causamos escándalo en la sociedad bahiense donde tienen peso decisivo la Armada, el Ejército y el reaccionario diario Nueva Provincia.

Poco después, durante la presidencia de Isabel se agravó la situación y ganó espacio la CGT local, vinculada a la Triple A. En ese clima hostil y con compañeros caídos, se me advirtió que figuraba en una lista y una noche de regreso a casa advertí el peligro. Mi viejo me sacó de la Ciudad con un amigo hasta Tres Arroyos, de allí a Buenos Aires y luego salí del país con la ayuda de la Sociedad Argentina de Actores. Aclaro que mi militancia no se limitaba solamente a la actividad teatral.

Con Ángel Cappa, que fue expulsado de La Nueva Provincia, organizamos una actividad periodística con la participación de la gente del barrio y trabajadores, fundando el periódico "La Argentina en patas" del que aún conservo un ejemplar.

Teníamos un espacio, un viejo club de barrio, y nos ayudaba en la manutención Ricardo Carpani, quien nos donaba sus dibujos. Después de pasar una temporada en Buenos Aires donde la situación también era seria, la SADE me proporcionó documentación donde se especificaba que tenía que hacer un curso en Los Ángeles, EE. UU y regresaría. Así conseguí la visa. Mi idea era estar un tiempo en Los Ángeles con los grupos chicanos de los que tenía noticias pero no contacto y regresar al país cuando fuera posible. Llegué con 25 dólares, sin hablar el idioma y con un número telefónico para contactar a un amigo.

Los pocos dólares me alcanzaron para una noche de hotel. Por la mañana traté infructuosamente de conectarme y al ver mi dificultad con el teléfono una empleada de la cafetería me ayudó. Ella era ecuatoriana y me ayudó hasta que pude encontrar a mi amigo".

Coco vivió durante su exilio en Estados Unidos, donde nació su hijo Miguel y luego en México donde nació su hija Manuela . Fueron años de ardua labor teatral y política. Participó en movimientos de solidaridad con Argentina formando un Comité en el que también participaban ciudadanos estadounidenses. Trabajo en la organización CASA²³, en talleres para grupos chicanos y latinos. En México,

²³La organización CASA que funcionaba en Los Ángeles tenía la estructura orgánica de un partido marxista, con su comité central. Estaba constituida por chicanos (de origen mexicano nacidos en EE UU) y mexicanos; algunos venían de la experiencia de la masacre de Tlatelolco (ciudad de México) en el '68. La función de la organización era defender los intereses de los trabajadores indocumentados, de donde provinieran.

durante seis años, se desempeñó como profesor de teatro en Bellas Artes. En EEUU trabajaba conjuntamente con el Frente Sandinista y conoció a Ernesto Cardenal²⁴. En México convivió y construyó una entrañable amistad con David Viñas²⁵. De él tomó y para siempre dos definiciones básicas: "no hay texto sin contexto" y "me interesa todo aquello que cuestione mi coherencia".

El regreso:

"Después vino la guerra de Malvinas²⁶, más tarde la democracia y mi regreso en un avión con todos exiliados. Pero el país no era el mismo y yo tampoco."

Acerca de su relación con el teatro esto nos dice Coco:

"Mi primera relación, inconsciente, con el teatro debe haber sido, de pibito, al dormir pegado al escenario en los ensayos donde participaba mi viejo, al cual admiraba. Después siendo más consciente en los registros fui de la comedia al grotesco, al drama y la tragedia. Pero creo que todo el arte contribuyó a mi amor por el teatro, aunque lo que más amé fue la poesía. El teatro le dio forma a mi visión espiritual en una ficción que no era mentira sino otra realidad construida a la medida de mis ideas; una poética".

Lamentablemente, de forma inesperada y repentina, Coco Martínez falleció en diciembre del 2012 a la edad de 72 años.

Dos interesantes vidas, la de Coco y Gabi que se cruzan por vez primera en Carmen de Patagones en el Grupo Siembra y posteriormente se constituyen en un puente que une dos generaciones. Un puente atravesado por utopías, ideales,

²⁴ Ernesto Cardenal Martínez (Granada, Nicaragua, 20 de enero de 1925) Un poeta, sacerdote, teólogo, escritor, traductor, escultor y político nicaragüense de fama mundial, ante todo, por su obra poética, que le ha merecido varios premios internacionales. Es reconocido como uno de los más destacados defensores de la teología de la liberación en América Latina.

²⁵ Fue catedrático de Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires). Miembro fundador de la revista Contorno, en 1953, junto a su hermano Ismael Viñas. Fue presidente de la Federación Universitaria de Buenos Aires.

²⁶ La Guerra de las Malvinas o Guerra del Atlántico Sur fue un conflicto bélico entre la República Argentina y el Reino Unido. La guerra se desarrolló entre el 2 de Abril, día del desembarco argentino en las islas, y el 14 de junio de 1982, fecha del cese de hostilidades entre la Argentina y el Reino Unido de la Gran Bretaña, lo que involucró la reocupación de los tres archipiélagos por parte del Reino Unido. Fue un intento de la dictadura argentina por perpetuarse en el poder agitando el sentimiento nacionalista.

compromiso político y sobre todo por el arte y el teatro. Sus vivencias impregnan la génesis y la historia de El Brote. Su poética se manifiesta en la dramaturgia del grupo El Brote. La ética y la estética del grupo están íntimamente relacionadas con sus historias personales.

Las huellas de estas historias personales no solo tienen que ver con la génesis del grupo El Brote. Se proyectan hacia el futuro y se ven materializadas tanto en los textos surgidos de la elaboración colectiva como en la última producción de autoría de Coco Martínez, "No esta loco quien pelea", la que será tratada exhaustivamente en el capítulo IV.

La experiencia, analizada desde la antropología, nos invita a una discusión que ha fascinado a una diversidad de autores: la relación entre la estructura y la agencia, al rol jugado por algunos actores en la adjudicación de nuevos sentidos sobre los instituidos.

En antropología hemos tendido a estudiar lo exótico, los pobres, los que no tienen poder. Y en cierto modo hemos dejado a un lado las relaciones de poder que crean los pobres y locos, que construye la situación que enfrentan. Lo importante es entender cómo las fuerzas mayores estructuran la pobreza y la locura activando la experiencia que permite la supervivencia. La discusión de la tesis de la preeminencia constrictiva de la estructura sobre el comportamiento humano es analizada exhaustivamente por Giddens.

Giddens (1987) caracteriza a las corrientes marxista y funcionalista como el enfoque estructural o institucional, pues, como lo demostró, coinciden en los siguientes aspectos: los fenómenos sociales son considerados como independientes de los individuos; la noción de estructura es asumida como una fuerza que constriñe o limita las formas de acción y los significados con los cuales la gente se compromete; el individuo es visto como un producto de las influencias coercitivas de la estructura social; ambas perspectivas centran la atención en el problema de la reproducción social. Y finalmente Giddens señala que las dos perspectivas contienen una concepción evolucionista. Frente al enfoque estructural-funcionalista se pronuncia por una perspectiva que restituya las intenciones y razones de los actores al mismo nivel de la estructura y la

determinación funcional de la acción.

La síntesis conceptual que supera los dualismos de los enfoques estructuralista e interpretativo, es sustentada por Giddens en el presupuesto ontológico implicado en el famoso pasaje del 18 Brumario de Luis Bonaparte de Karl Marx (1852):

“Los hombres hacen su propia historia, pero no en las condiciones que ellos escogen: lo hacen bajo las circunstancias directamente encontradas, dadas y transmitidas desde el pasado”.

Según Giddens esta premisa se convierte para la teoría de la estructuración -por él sustentada -en el punto de partida de la investigación sociológica toda vez que, desde esta perspectiva el propósito es dar cuenta de la forma en que los seres humanos producen, reproducen y cambian a la sociedad.

Para analizar la forma en que la producción y la reproducción de la vida social se interrelacionan la teoría de la estructuración propone que la perspectiva sociológica centre la atención en las prácticas sociales. La premisa es que la interacción social y las prácticas sociales son realizadas por agentes humanos que son capaces de conocer, que se desempeñan diestramente, valiéndose de un conjunto de conocimientos y herramientas o recursos a su disposición, que son empleados regularmente en las rutinas ordinarias y en su trato con otros.

Pensar en términos de la dualidad de estructura, de acuerdo con Giddens, implica asumir que la estructura tiene una naturaleza dual, que la estructura está intrínsecamente relacionada con la acción y la acción a su vez se relaciona intrínsecamente con la estructura. Las dos están unidas a través de prácticas sociales, que para Giddens son las cosas que la gente regularmente hace y que forman parte de la producción social de sus vidas. Por otro lado, la noción de dualidad de estructura se funda en el rechazo de la concepción objetivista en la que la estructura es externa a la actividad y distinta de las razones y de las motivaciones de los actores. En la perspectiva estructuracionista de Giddens las estructuras son internas a la actividad, no operan independientemente de los motivos y las razones que los agentes tienen para hacer lo que hacen; en la

medida en que no tienen una existencia independiente de la situación en que los agentes actúan, tampoco tienen una existencia continua y tangible, ni actúan sobre la gente como fuerzas de la naturaleza. Las estructuras sociales tienen una existencia virtual, que puede ser entendida como "huellas en la memoria" de las personas, las cuales toman de las reglas y los recursos que las constituyen.

Michel De Certeau (1980) trabaja sobre el límite de la dominación, de la disciplina, del orden; destaca la incompletitud de cualquier estrategia de dominación. Su mirada se desplaza desde la constatación de la reproducción de lo existente hacia la potencialidad de transformación de lo existente; desde los movimientos que confirman una asimetría hacia aquellos que desafían la magnitud de esa asimetría. Analiza la relación entre los mecanismos que producen/reproducen las posiciones de los sectores dominantes (y sus instituciones) y las acciones/reacciones que, desde los sectores sociales más desfavorecidos, se generan para revertir aquel estado desigual. Para De Certeau el espacio social o habitado es el resultado de un conflicto permanente entre el poder y la resistencia al poder, un producto de las operaciones que lo orientan, temporalizan, sitúan y lo hacen funcionar. En cada una de estas operaciones, actúa una fuerza hegemónica y disciplinaria, y otra que se le contrapone. De Certeau se preocupa en indagar qué procedimientos populares – minúsculos, cotidianos- juegan con los mecanismos de la disciplina y sólo se conforman para cambiarlos. De Certeau intenta individualizar las operaciones o esquemas de acción que los agentes "inventan" en su quehacer cotidiano para desarrollar un espacio original de creatividad no subordinado al orden dominante. A éstas De Certeau las denomina tácticas (las herramientas de los débiles) para oponerlas a las estrategias (las herramientas de los fuertes). Las performances de El Brote se han constituido -desde el punto de vista de De Certau – en tácticas mediante las cuales el delirio ficcionalizado da lugar a la reflexión acerca del lugar que la locura ocupa en la cultura hegemónica.

La historia del grupo El Brote y en particular la de sus actores-pacientes se constituye en una interesante experiencia a analizar a la luz de los planteos de los autores precedentes. Frente a la hegemonía de una estructura social que a través

del disciplinamiento coloca al "loco" absolutamente en sus márgenes, estigmatizándolo, los actores-pacientes han logrado no sólo ocupar un lugar en la sociedad sino también "cuestionar su coherencia". El Brote se ha constituido en un dispositivo, en un espacio, en el cual la creatividad y la promoción permanente de iniciativas han permitido su supervivencia. La estructura social de Bariloche es altamente estratificada. La brecha entre ricos y pobres supera ampliamente la media nacional y en los últimos 30 años se ha ampliado lo cual ha dado lugar a acontecimientos como los vividos en diciembre del 2012²⁷. Un suplemento del diario Río Negro del 4 de Abril del 2013 bajo el sugestivo título "Entender Bariloche. Contrastes de la mayor ciudad rionegrina, vidriera del mundo. Los traumas de la exclusión y la necesidad de un cambio cualitativo", expresaba:

"Las densas franjas de exclusión de Bariloche tienen raíces diversas: una economía basada en un turismo estacional e inestable por factores cambiarios y ambientales; periódicas oleadas migratorias que no han logrado la inclusión laboral esperada; ausencia de políticas de Estado serias para contener la marginalidad y, por el contrario, abuso del asistencialismo clientelar, y una cuestión clave junto a lo laboral: falta de oportunidades para el acceso a la tierra y a la vivienda."

En este contexto un grupo de locos, sin apoyo alguno por parte de los sectores integrantes del poder económico y político, han puesto en evidencia su capacidad de agencia, no sólo por el hecho de haber logrado su supervivencia sino además y fundamentalmente, por haber instalado a través de sus producciones artísticas un debate acerca de la locura, el poder, la marginación, la estigmatización. Pequeñas acciones cotidianas, realizadas con un enorme esfuerzo y sacrificio (en un clima hostil como el de Bariloche, sin medios económicos, sin ayuda familiar), desafiando todas las contrariedades, fueron las que permitieron los logros alcanzados. Rol destacado han jugado en este proceso, como hemos visto en sus

²⁷ La ciudad de vio conmocionada por una ola de saqueos a supermercados que involucró a miles de personas provenientes de los denominados Barrios del Alto, donde se localizan los sectores más pobres y marginados de la sociedad.

historias de vida, Gabi Otero -fundadora y directora del grupo- y Coco Martínez -su maestro-. Sin su compromiso y convicción la experiencia no hubiera sido posible.

Capítulo III -Se desnudan los personajes, hablan los actores

Historias de vida y de trayectoria artística

A través de la transcripción de diálogos, encuentros, charlas o mediante el relato de terceros daré a conocer ahora las historias de vida de algunos de los actores de esta experiencia, además de las ya expuestas.

Un encuentro con Elina, actriz de El Brote

El 3 de setiembre de 2012 me dirigía por la calle Beschedt hacia la sala de El Brote para presenciar un nuevo ensayo de "No esta loco quien pelea". Cuando estaba a media cuadra de la sala, siendo las 12:30 hs., ví que Elina Nahueltripay, una de las actrices, estaba en la puerta, bajo una tenue llovizna. Me llamó la atención por dos razones: primero porque era muy temprano, el ensayo estaba pautado para las 14 hs. y en segundo lugar por el hecho de que estuviera fuera de la sala. Al saludarla me dice que nadie vino a abrir la sala. Adela, la señora que realiza la limpieza, no había llegado. Elina forma parte del elenco de El Brote desde su fundación. O sea que ya lleva dieciséis años de trabajo actoral. Es una mujer de mediana/baja estatura, ojos vivaces, robusta, de 52 años de edad, siempre vestida elegantemente, muy bien peinada y arreglada. Es nacida en Cushamen, una colonia rural al noroeste de la Provincia de Chubut. Esta compuesta fundamentalmente por minifundios habitados por descendientes de mapuches que se ocupan de una ganadería de subsistencia. Elina es descendiente de mapuches por parte de su padre. En cambio su madre, que falleció hace tres años, no lo era. Su apellido era Santibañez. Por ese motivo dice Elina fue despreciada por gran parte de su familia paterna. Elina reivindica su ascendencia mapuche. Su padre murió cuando ella tenía siete años. Pero a la vez guarda muy buenos recuerdos de su madre. Tiene un solo hermano,

discapacitado, no puede caminar. Esta permanentemente en una silla de ruedas. Siendo ella todavía muy chica y residiendo en Esquel donde trabajaba de empleada doméstica, a los 12 años, le avisaron que a su hermano se le había disparado un arma y habiéndole pegado el tiro en la médula lo dejó paralítico en forma irreversible. Se la notaba muy dolorida. Su infancia fue muy dura, desde muy pequeña en los trabajos de campo, recorriendo horas a caballo para llegar al pueblo más cercano y luego colocada por su madre como empleada doméstica en una familia tremendamente autoritaria de Esquel. En una de las escenas de una obra "Vocación de Ser-Vicio, país violado" Elina representa esa situación: La patrona supervisa el trabajo de limpieza de Elina. En presencia de sus dos hijos y recorriendo cada centímetro de la habitación la increpa duramente a los gritos: " el piso.....¡¡¡sucio!!, la mesa ¡¡¡sucia!!!los chicos.....¡¡¡sucios!!!.....¡¡¡el piso tiene que brillar !!!....tu cara se tiene que ver en el piso.....¡¡¡ el techo !!! ¡¡¡sucio!!!!.....Mientras tanto Elina, tratando de cumplir las órdenes pasa un trapo sobre los muebles, sobre el piso, salta aparentando limpiar el techo, todo a un ritmo vertiginoso. Un fragmento de la vida de Elina -muy significativo para ella - se manifiesta en la escena. Como en tantas otras escenas de la producción del grupo, experiencias reales de vida de los actores son representadas. Elina esta hoy muy preocupada por la enfermedad de su marido. Él tiene 67 años y tiene cáncer de próstata. La semana próxima lo van a operar. Se conocieron cuando Elina tenía 16 años, o sea que hace 36 años que conviven. Tuvieron seis hijos y tienen ahora doce nietos repartidos por distintas regiones de la Patagonia. El marido de Elina fue policía durante muchos años, lo cual implicó que ambos se trasladaran periódicamente por el interior de la Provincia de Río Negro. Vivieron en Sierra Grande y en San Antonio. Luego fue ordenanza del ex Banco de la Provincia de Río Negro en Bariloche (mientras Elina hacía la limpieza del Banco). Una vez jubilado del Banco se dedicó a trabajar en la construcción y ayudo a varios de sus hijos/as a hacerse sus casas

Tanto Elina como su marido tienen la obra social del Pami. Esta muy conforme con los médicos que la atienden, tanto a ella como a su marido. Hace menos de

dos años viajaron a ver a una de sus hijas en Santa Cruz (Calafate). En la actualidad Elina vive con su marido y dos hijos varones en una casa propia del plan de viviendas del Barrio Elflein que le entregaron hace ya veinte años. Antes vivían con enorme precariedad en el Barrio El Frutillar, cuando todavía estaba totalmente despoblado, había sólo tres casas y ningún servicio. Relata la odisea que significaba conseguir agua hasta que empezó a pasar el aguatero quien les dejaba el agua en tanques. Elina enfatizaba en la charla la dureza de esa vida. Es aproximadamente en aquella época donde Elina ubica temporalmente el inicio de "su enfermedad" Así la llama, "me enfermé" dice. Obviamente , sin hacer mención específica, se refiere a su enfermedad mental.

A pesar de que esta cómoda en la casa actual Elina sigue añorando el campo. Dice que prefiere el campo a la ciudad, es mucho más tranquilo. Lamenta no tener un terreno en donde poder plantar y tener algunos animales. Siendo las 13:50 se escucha el ruido de una moto que estaciona. Es Ramón Gandolfo, otro de los actores de El Brote, que por suerte tiene llave y nos abre la sala. Ya estaba lloviendo demasiado. Cuando entramos la sala estaba muy limpia y ordenada, Encontramos una nota de Adela. Había estado por la mañana. Comenzaron a llegar el resto de los actores. A las 14:15 hs. comenzó el trabajo de precalentamiento.

Relatos de una charla con Guillermina Ormeño (Guille) , actriz de El Brote.

Guille mostró por primera vez su interés por el teatro en el colegio secundario, la profesora de castellano la llevó a ver una obra. Ella quería ver que había detrás del teatro, tenía mucha curiosidad. "Saber qué hace la actriz, qué hace la directora, qué hace el utilero, el vestuario....., todo todo lo que hay detrás del teatro". En 1994/95 conoció a Gabriela Otero y junto a ella a María del Carmen Bazan, Estela, Saúl Bosolasco, Mirta Bahamonde. Si, dice Guille, "estaban casi todos los chicos que estuvieron hasta ahora, lo último, y bueno así empezó el teatro. para dar clase de teatro", y se dijo " acá es la mía, esto es mío, y digo yo quiero estudiar teatro" Con Gabi se conocieron porque Guille era paciente de

salud mental. Gabi la fue a ver a la salita porque la Dra. Susana²⁸ la llamó, así que agradece a ambas por haber conocido el teatro. Dice que nunca había conocido el teatro antes, sólo por televisión, nunca había visto teatro en vivo. Quería conocer que había detrás del teatro. Guille dice: "Todo empezó en chico en la casita de salud mental, empezamos con ejercicios allí. Luego nos trasladamos a la casona de salud mental y ahí comenzaron los primeros ensayos". Después de hacer teatro a Guille "se le dio por escribir". Dice que fue porque andaba enferma y que después Gabi convirtió sus escritos en obra. Afirmo que El Brote es casi parte de su vida, porque no tiene otra cosa para hacer, el teatro es todo...el compañerismo....todo eso es lo que hace que siga en el teatro, es un buen grupo, un muy buen grupo. Cuenta Guille que las obras fueron creaciones colectivas, sobre situaciones que el grupo y cada uno de sus integrantes ha vivido, Relata que la primera vez que salió a escena sintió nervio, mucho nervio. Pero que pudo porque se acordó de lo que decía su maestra de la primaria: "hay que salir al público pero no verlo, no mirarlo, hay que mirar por arriba de la gente". Afirmo que al público hay que respetarlo mucho porque es muy peligroso, porque cuando está agresivo es una persona muy peligrosa. Dice que le tocó vivirlo en la calle Onelli y Moreno, dos veces. Estaba muy receptiva de todo lo que le pasaba entonces y le llegaba mucho la agresividad del público. Escuchaba muchas voces y le hacía mal. En el teatro no le pasaba, el teatro es una forma de evadirse, de esconderse. Lo sigue sintiendo así. Afirmo que haciendo teatro se siente bien, se aísla, sale de lo rutinario. Cuando le pregunto si la rutina no le gusta me responde que sí, que le gusta, pero que le aburre mucho. En cambio dice que el teatro hace que ella esté viva. Un lugar donde se puede jugar con la imaginación. " Y eso los adultos ya lo tenemos un poco prohibido mirar a la imaginación. Como que es cosa de los niños nada más.", continúa. Los temas que abordan las obras de El Brote le parecen buenísimos porque están relacionados con sus vivencias, con la parte humana y Gabi toca muchísimo el tema de la violencia, todo lo que pasa dentro de salud mental. En el caso de la obra "No está loco quien pelea" Guille afirma que

²⁸ Psiquiatra del Área de Salud Mental del Hospital Regional Ramón Carrillo de Bariloche y fundadora de El Brote junto a Gabriela Otero

se siente más responsabilidad , porque hay más textos, porque hay que decirlos sin deformar las letras, pero ella reconoce que siempre deforma las letras; pero como Don Coco la hizo pensando en ellos igual les llega. Ella siente que se apropia de las letras de Don Coco, porque le encantan, porque es muy linda su poesía. En cambio cuando están solos juegan con la imaginación, y salen, sabiendo que va a estar bien. Guille dice que han crecido, porque se acumula experiencia, porque se madura en la forma de sentir, de ver, de hablar. Ella reconoce que no sabía hablar ni una palabra, era muy silenciosa, muy huraña, conversaba poquísimo, cuando empezó a hacer teatro eso cambió, comenzó a charlar con sus compañeras. Relata que al principio la relación con el grupo no era fácil. Había agresividad y violencia. Le gustaba como se reunían, eran cien personas al principio, después empezaron a irse, ahora son cinco. Actualmente eso cambió porque se murieron los compañeros que eran agresivos, los que quedaron son más tranquilos pero tienen sus problemas con las familias y los traen al teatro. Por suerte esta Teresita Naón²⁹ que colabora para que eso se resuelva; antes teníamos psicólogo, siempre se conversaba en las reuniones. "También están las asambleas" dice Guille. Para ir organizándose para resolver algo de El Brote o que hacer cuando falta algún compañero. Paralelamente afirma que ella no las haría nunca, porque son aburridas- siempre se charlan cosas repetidas-, pero son necesarias. Y se decide que es lo que van a hacer.

Le pregunto porque dice "lo que van a hacer" y no lo que "vamos a hacer". Riéndose contesta que ella no decide porque no le gusta y además no siempre se hace lo que se dice.

Un tema que me pareció interesante hablar con ella era el "del orden". El teatro exige una férrea disciplina. A esto contestó : "Aah...siuuh....no me recuerdes, los tembleques que tengo³⁰ son gracias a esos mundos que jamás había conocido yo, el mundo de las órdenes, nadie me molestaba, nadie me decía nada, crecí sola, y de golpe que alguien te diga tenés que hacer esto, así lo tenés que hacer, y no, me mataba". Y por qué continuaste pregunté : "Porque quería conocerlo

²⁹ Psicóloga social que trabaja con el grupo casi desde sus inicios.

³⁰ El tembleque que menciona es producto del consumo permanente de psicofármacos medicados.

jajajaja..... la curiosidad era más grande, pero no era fácil, era difícil. hoy ya no lo siento igual, ya no lo siento". Le consulté si anteriormente de iniciarse en el teatro había recibido órdenes. Dijo: "No, no....yo.....tengo una cicatriz en la nariz que me hizo mi papá porque yo era protestona y me mandaban y este, y yo no....son las 4 de la mañana y no me molesten a las cuatro de la mañana y me escondieron abajo de la mesa. Y ahí fue donde me golpié". Se me ocurrió preguntarle si su papá (con quien hasta hace poco tiempo vivía, dado que falleció) no le daba órdenes, a lo que respondió: "No, me dejaba sola"

Una diálogo con Natividad actriz no paciente de El Brote.

Un frío día de mayo concerté una entrevista en la sala de El Brote con Natividad, Naty para sus compañeras y compañeros del grupo de teatro. Naty se vinculó con Gabriela Otero en el año 2009, en ocasión de la realización de un taller de teatro que Gabi estaba dictando. Natividad dice que ella "nació actriz". Desde la escuela primaria participó en todas las obras (primaria, secundaria y estudios superiores) Cantó, bailó, actuó; pero con Gabi es la primera vez en su vida que formalmente se dedicó a estudiar teatro. Una asignatura pendiente, como ella afirma. Grande cuenta que fue su emoción cuando Gabi, al advertir sus atributos para el teatro, le propuso formar parte del elenco estable de El Brote. Gabi viajó a Misiones para ver a Coco e intercambiar ideas acerca de la nueva producción teatral de El Brote "No esta loco quien pelea". Naty ya había conocido a Coco.....Se sorprendió cuando a su regreso Gabi le comunicó que habían decidido que ella interpretara el personaje de la Muerte.

"Nunca pensé que podría hacer la muerte.....muerte de ideales.....ante las contingencias de la vida...ante un sistema que te lleva a aniquilarte.....Era un personaje muy importante.....protagónico entre la vida y la muerte".

Se sintió con valor para hacerlo. Dice Natividad:

“Cuando Coco llegó a Bariloche para supervisar la dirección de la obra yo tenía un miedo bárbaro...pasaban las escenas y el no me decía nada...; le dije: mirá Coco, o lo hago muy mal o que...no me decís nada...Cuando tenga algo que decirte te lo voy a decir, contestó Coco. Me dejó trabajar con libertad...me dejó crear...un gran hombre, un tipo de ese valor que te deje a vos mechar tu creación...es una maravilla, un hombre extraordinario...una lástima haberlo perdido tan joven”.

Naty es maestra y trabajadora social, visitadora de higiene como antes se denominaba esa profesión, con especialización en medicina. Estudió esa carrera en la Facultad de Medicina de la UBA entre 1965 y 1967. Hacía las prácticas en el Borda los sábados por la mañana, le daban las clases con la presencia de los pacientes. Le apasionaba la carrera, sus mejores notas fueron en las materias de psicología. Más tarde trabajó con su marido en la villa de al lado en la que estaba el Padre Mujica, con los pibes de la calle, en el Hospital Ramos Mejía como voluntaria, con los chicos jóvenes de la parroquia en un neuropsiquiátrico infantil. No es extraño entonces que se viera atraída por la experiencia del grupo El Brote. Agrega Naty :

“Esto se une a mi vocación cristiana, por un mundo mejor, por una transformación, por un compromiso social...no creo en un cristianismo declamado, de ir a misa. Creo en una iglesia horizontal. Integro dos comunidades de Base, en Dina Huapi y Bariloche”.

Le pido que me cuente su relación con los restantes integrantes del grupo:

“Es buena, los quiero mucho, trato de ayudarlos a superarse. Trato de que uno ayude al otro, que se atiendan entre ellos, que se sientan dueños del espacio, cosa que no siempre sucede. A veces sienten que debemos atenderlos. Gabi tiene un don maravilloso para tratarlos, combina los retos con el afecto sin caer en el paternalismo, pero es muy distraída, yo le hago ver lo que ella no ve. Con Gabi hacemos un muy buen

equipo”

Cuando le pregunto a Naty sobre que entiende ella por “loco” dice:

“Una persona que no puede ser del todo feliz.....que tiene limitaciones.....el texto que dice Ramón en la obra escrita por Coco lo resume maravillosamente: *“Los locos no tenemos paz, amor ni odio. Los locos tenemos solamente locura; la locura es un portón cerrado a la paz, al amor y al odio. Somos víctimas de una fe inquebrantable, de una sordera incorregible, de un desamparo infinito”*

Agrega Naty:

“Una mirada lejana, congelada, desprovista de sentimiento.....me hace mal....me lastima...que otro ser humano este en esa situación”.

Me interesa conversar con Naty acerca de las asambleas, en las cuales ella participa desde su incorporación al grupo. El año pasado – refiriéndose al 2012 – dice que hubo muchos problemas, por las patologías. Las asambleas son muy útiles, al igual que las clases de música. Les gustan, los relaja. Sirven además para seguir el tratamiento, la medicación, los turnos con los psiquiatras. Los temas de las asambleas a veces los ponen **ellos** y a veces los ponemos **nosotros**. A veces se desbandan las asambleas. Alguien se brota y los otros se contagian. Y en un momento se hace un caos demoledor. Promovemos en las asambleas la solidaridad, el encuentro. Si no lo fomentamos nosotros no tienen la actitud de salir juntos, de encontrarse...están como ausentes, cada uno centrado en su cuestión. Elina es un caso particular, siempre está atenta al otro. Visita a aquellos actores ya desvinculados de El Brote y con problemas, como el caso de Mirtita que dejó de tomar la medicación y no está en condiciones de actuar. Otro tema tratado habitualmente es la situación económica de cada uno de ellos. Hoy los más vulnerables son Ramón y Guille. Ramón se quedó sin trabajo. El caso de Elina y Stella es distinto. Elina tiene su pensión y la de su marido, además tiene su microemprendimiento de tejeduría. Stella tiene un buen pasar.

Sobre la toma de decisiones en las asambleas dice Naty :

“No siempre los actores-pacientes están en condiciones de decidir cosas...cuando están brotados es imposible...es lo mismo que cuando vos estas caliente...no podés decidir en esas condiciones. Los consultamos siempre...siempre y cuando se cree el clima necesario para la asamblea. Toman decisiones pero no absolutas...En algunos casos tienen sus curadores, para administrar el dinero, no pueden hacerlo solos”.

Le consulto sobre ese especial momento de la puesta en escena de la obra. Naty dice que los actores-pacientes esperan con mucha ansiedad el momento de inicio de la obra. Les gusta cuando les dicen que está llena la sala. Ahí toman conciencia de que van a estar frente al público. Sube la energía. Sobre los procesos previos, como los ensayos por ejemplo, no muestran demasiado interés, no los atrae. Cuando termina la función se preguntan entre ellos: ¿salió lindo? ¿Estuve bien?.Guille no, no pregunta nada. A Ramón le llega mucho, a Stella también. Elina en general no disfruta el momento del fin de la obra porque se va rápidamente para atender a su marido que está enfermo. Hay actitudes distintas entre los actores-pacientes. Desde las narcisistas hasta las más aparentemente indiferentes. Para finalizar le pregunto a Naty que es lo que más le sorprende de la experiencia que está viviendo:

“Ver en el pase de colectivo de un compañero el diagnóstico *esquizofrenia paranoide.....*y que esté haciendo una obra de teatro.....”.

Sobre Stella, habla Graciela Novellino³¹

Graciela Novellino, junto a Hugo Barrionuevo, conforman el grupo de profesores que dicta clases de música y canto a los actores de el Grupo El Brote desde su creación. Graciela es testigo en este caso particular de la evolución de Stella, del proceso por ella transitado y los cambios operados. En un texto producto de las

³¹ Graciela Novellino es desde los inicios de El Brote la profesora de canto de los actores. Trabaja conjuntamente con Hugo Barrionuevo quien dicta las clases de música. Ambos, junto a Stella, han grabado ya dos Cds de tango. Stella interpreta en la obra “No esta loco quien pelea” el tango UNO de Enrique Santos Discépolo

observaciones por ella realizadas expresa respecto de Stella:

"Hablar de su proceso es compartir la historia de una voz recuperada y a partir de ella de la recuperación de su persona.

En el reencuentro con su voz Stella va reuniéndose con su historia y con su identidad.

Los ensayos periódicos y las charlas que venimos manteniendo entre los tres (Hugo Barrionuevo, Stella y yo), abundan en historias y recuerdos hilvanados con humor y afecto.

Es alentador y estimulador participar de su compromiso con el proyecto, expresado de varias formas: cumplimiento de horarios, disciplina, cuidados personales, trabajo con lo adverso, exposición y PROYECTO.

Somos testigos de su *pensar para adelante*, cuando todos quienes la conocemos supimos de su *estatismo*, de sus ausencias y de su no disponerse a la acción. Presenciamos un verdadero cambio en su actitud, al que tanto nosotros como ustedes le venimos apostando.

El creer en ella a través de su VOZ:

TRANSFORMÓ:

- su tristeza en un canto para compartir,
- su queja constante, en un poder pedir ayuda sin demandas
- su imposibilidad, en intento y buena predisposición.
- su desaliento en aire renovado
- sus NO PUEDO EN QUIERO

Stella se emociona y conmueve con su entrega en cada presentación.

Su voz parte *desde adentro* y llega...

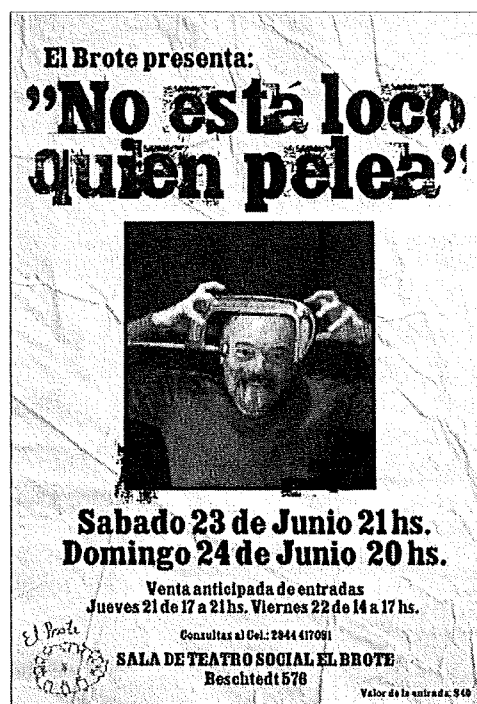
Es una alegría saber que sigue siendo posible".

Guillermina, Elina, Natividad, Stella. Cuatro historias entrelazadas por un proyecto común. Hacer teatro. En un contexto de enormes dificultades, como relata Natividad. En una comunidad - los actores-pacientes coinciden en denominarla "su familia" - en la que conviven la solidaridad y la indiferencia, la pasión y la falta de deseo, un discurso en el cual sobrevive el "ellos " y el "nosotros", el caos demoledor de el brote psicótico con la disciplina artística, el delirio con la realidad cotidiana.

¡¡Todo tiembla, todo tiembla !! gritan al unísono los actores de El Brote en la segunda escena de la obra "No esta loco quien pelea". Ninguna certeza. Sólo incertidumbre. Un hecho artístico cuya poesía encarnada en los actores fluye de la tragedia a la comedia, del realismo al surrealismo, al grotesco. Un lugar espacio-tiempo en el cual no se diferencia el "ellos" del "nosotros". Donde el texto, la música, el baile, las luces, funden a neuróticos y psicóticos en una metáfora que hace imposible distinguirlos. Momento en que ellos-nosotros se igualan con una eficacia que logra conmover al público.

Capítulo IV- Cuerpos, luz, sonido, acción

Descripción de la obra *No esta loco quien pelea* y su análisis desde la perspectiva de la teoría de la performance.



Funciones de Junio de 2012 Afiche de promoción de la obra

¿Cuál es el motivo por el que me inclino a analizar las producciones artísticas del grupo de teatro El Brote desde la perspectiva de la denominada "teoría de la

performance"? Porqué se trata de una visión que privilegia - al decir de Susana Rivero en el prólogo al libro "Performance, teoría y prácticas interculturales" de Richard Schechner - "la sutura, la marca, el quiebre, el deslizamiento, la subversión y el margen, para entender desde allí la tradición y lo heredado. Una mirada que frente a la creciente globalización de nuestro mundo, entiende la necesidad de concebirla no como aplanamiento de diferencias sino como la posibilidad de expandirlas, reconocerlas en su especificidad y particularidad y entrecruzarlas".

Richard Schechner³² señala que:

"la base teórica subyacente (sobre la idea de performance) son las actividades humanas -sucesos, conductas- que tienen la cualidad de "conducta restaurada", o "conducta practicada dos veces"; actividades que no se realizan por primera vez sino por segunda vez y *ad infinitum*. Ese proceso de repetición -ausencia de "originalidad" o "espontaneidad"- es la marca distintiva de la performance, sea en las artes, en el juego, la vida cotidiana, la ceremonia, el ritual, el juego".(Richard Schechner, Performance, Teoría y Prácticas interculturales, Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000:19)

Asimismo, el citado autor afirma que:

"Los estudios de performance son inter (en el medio, intergenéricos, interdisciplinarios, interculturales) y por esos, inherentemente inestables, resistiendo y rechazando toda definición fija. La "pureza" no constituye su valor. El campo es más dinámico cuando opera entre el teatro y la antropología, el folklore y la sociología, la historia y la teoría de la performance, los estudios de género y el psicoanálisis, las instancias reales de performance y la performatividad, etc. (...) Aceptar el inter significa oponerse a establecer

³² Richard Schechner, director de teatro, teórico de performance y profesor universitario, conocido por ser uno de los fundadores de la disciplina académica de los Estudios de Performance en la escuela de artes Tisch, de la Universidad de Nueva York. Schechner combina su trabajo en antropología con acercamientos innovadores a todo tipo de 'performance' incluyendo rituales, drama, teatro ambiental, demostraciones políticas, danza, música, etc; para así considerar cómo el performance puede ser entendido no sólo como un objeto de estudio, sino también como una práctica artística-intelectual activa.

ningún sistema fijo de conocimiento, de valores, o de temas. Los estudios de la performance son inconclusos, abiertos, multívocos y auto-contradictorios (Schechner, Op. Cit., p.13)".

Las citas de Schechner me permiten, además de esclarecer la visión sobre los estudios de performance, advertir un vínculo coherente con el espíritu del marco teórico adoptado en el capítulo I el cual propone una importante amplitud de mirada no implicando una direccionalidad fija.

Los estudios de performance utilizan un método de amplio "espectro". Su objeto incluye los géneros estéticos del teatro, la danza y la música, no limitándose a ellos, comprendiendo también ritos ceremoniales humanos y animales, seculares y sagrados, representación y juegos, performances de la vida cotidiana, las narrativas y todas las formas de arte verbal en distintos contextos de enunciación, no teniendo límites fijos.

En términos de Elinor Ochs (2000) sería inimaginable por ejemplo un mundo sin narraciones. Significaría un mundo sin historia, sin mitos, sin dramas y vidas sin reminiscencias, sin revelaciones y sin revisiones interpretativas. La historia del arte es en parte una historia de la representación narrativa. Un drama teatral puede representarse mediante una variedad de modalidades que incluyen la pantomima, la voz, el texto escrito, la imagen visual y la instrumentación musical. El juego de canales comunicativos entreteje una compleja relación entre el autor, los personajes y el lector/oyente. Si ha sido bien forjada, esta complejidad produce significaciones que hacen del autor un artista y del producto una obra de arte, convirtiéndose la audiencia en un coautor de formas y significaciones narrativas. La autora afirma que es una tarea enorme la de considerar el modo como las narraciones tienen sus raíces en sistemas culturales de conocimiento, creencias, valores, ideologías, modos de acción, emociones y otras dimensiones de orden social.

La performance representa según Bauman (1977) una transformación de los usos referenciales básicos del lenguaje. Hay algo que tiene lugar en el intercambio comunicativo que le dice al auditor: interprete lo que le digo en un sentido

especial: no lo tome como queriendo decir lo que transmitirían las palabras solas tomándolas literalmente. La ejecución establece un marco interpretativo dentro del que deben entenderse los mensajes comunicados y este marco contrasta por lo menos con otro marco, el marco literal. Para los adictos a las artes escénicas y en particular el teatro es habitual leer o hablar acerca de la "magia del teatro". Si bien aparenta ser una frase metafórica, una discusión de décadas de existencia emerge permanentemente en torno a elucidar si el teatro precede al ritual o a la inversa. Autores como Schechner y Turner han incursionado permanentemente en este tema. Sus análisis antropológicos e interdisciplinarios acerca del teatro, desde los griegos hasta la posmodernidad, nos ofrecen un corpus teórico y de prácticas que constituyen un serio aporte al objetivo de esta investigación dado que lo hacen desde la perspectiva de la teoría de la performance.

Cuando hablamos de performance hablamos de conductas restauradas, de un proceso de repetición o falta de espontaneidad, una conducta comunicativa. Sin embargo, paradójicamente, ninguna repetición suele resultar igual a lo que se copia, dado que los sistemas están en flujo constante. Recuerdo que en oportunidad de tomar un curso de teatro en la década del 90 en Neuquén con el reconocido director Víctor Mayol éste apelaba en la formación actoral a una técnica a la que denominaba soliloquio. Consistía en repetir en forma unipersonal la actuación de un pequeño texto muchas veces. No puedo olvidar la experiencia sobre un texto de una obra de Moliere, El Avaro. Después de repetirlo muchas veces -la experiencia duró más de media hora - y cuando ya estaba extenuado el director gritó : "así, así". El aburrimiento generado por la repetición había creado las condiciones para la creatividad. Y en esa circunstancia se produjo la transformación.

Schechner identifica en el modelo de análisis del teatro por él creado siete fases del proceso de performance: entrenamiento, taller, ensayo, calentamiento, performance, enfriamiento y consecuencias. En continuidad con esta línea de pensamiento no me remitiré en el análisis de la obra en cuestión sólo a la fase de la performance, dado que esta última puede concebirse como una parte de la performance global, constituida por indeterminado número de procesos

performativos.

Los ensayos

Ensayo I

Un fresco día de invierno barilochense, pero soleado. Media hora antes de las 14 hs. llego a la sede de la Asociación Civil El Brote. Como lo hago habitualmente, me dirijo en primer lugar a la cocina, ubicada en la planta baja, para ver si hay algún mate disponible. Me recibe Adela quien está terminando de limpiar las instalaciones. Me comenta que aún los actores no han llegado y que ella ya ha dejado la sala limpia. Adela hace una limpieza general y profunda dos veces por semana. Las chicas voluntarias se encargan del mantenimiento, particularmente de la sala donde de lunes a viernes toman clases los estudiantes de teatro de la Universidad Nacional de Río Negro (UNRN). Inmediatamente empiezan a llegar los actores. Todos con estricta puntualidad. A las 14 hs. está pautado el inicio del ensayo. Uno a uno nos van saludando afectuosamente y retiran del placard de planta baja sus trajes y pasan a los baños a cambiarse. Luego suben la escalera que los lleva a la sala del ensayo en el primer piso. Yo también lo hago. Allí se encuentran el operador de luces y la ayudante de dirección, poniendo en orden todo lo relativo a luces y sonido. Inmediatamente llega la directora del elenco. Los actores ya vestidos como para entrar en escena realizan sus ejercicios de entrenamiento-relajación. Lo hacen sin haber recibido orden alguna. Cada uno de ellos realiza una rutina distinta. Se trata de los típicos ejercicios que se hacen en forma previa a entrar a escena. Todo en el más estricto silencio. Luego un actor, Ramón, organiza una rutina colectiva, mucho más dinámica, como para entrar en calor. Mientras tanto Gabi -la directora - se esta cambiando, dado que ella también participa como actriz en la obra. Lo hace rápidamente, dado que debajo de las ropas que traía llevaba las del personaje. En la sala hay , junto al lugar donde trabaja el operador de luces, un gran pizarrón. El lugar donde se escribe esta dado vuelta hacia la pared. En uno de los extremos de la sala, el que corresponde a la puerta de ingreso hay una silla de ruedas y sobre ella una muñeca vestida

con la misma ropa que Gabi, actriz y directora. En oposición a la silla de ruedas hay una pequeña mesita alta con un florero y flores y una lámpara en un estante inferior. Delante de la mesita hay una sábana blanca. Sobre la pared ubicada detrás de la silla de ruedas y la mesita hay pegadas nueve fotos en blanco y negro que corresponden a escenas de obras anteriores presentadas por El Brote. En el otro extremo de la sala, el opuesto al que se encuentran las fotos mencionadas, hay una mesa y una silla. Las restantes paredes están todas cubiertas con telas negras que no dejan pasar la luz solar. Dos filas de sillas plásticas de color blanco entre las cuales se intercalan algunas de madera -las que se utilizan en el bar de la planta baja- y otras tipo jardín se extienden de forma perpendicular a la silla de ruedas y la mesita con el florero. Queda entre ellas un espacio en el cual se desarrollará la actuación. Pocos minutos después de las 14 hs. Gabi propone hacer una pasada de la obra y parar si surge algún problema de actuación o técnico. Los actores (Ramón, Guillermina, Ely, Estelita, Natividad y Mirtita) se ubican en los lugares fijados para dar comienzo a la obra. Guille tiembla mucho. Dice que le pidió al médico que le sacara un remedio para no temblar pero él le dijo que sería peor. Mirtita está totalmente desubicada. Tienen que orientarla para que tome su lugar y arregle su ropa. Pablo, el iluminador se ubica en su lugar- detrás de una de las hileras de filas, sobre la pared que da a la calle Beschedt y junto a él lo hace Bárbara, la ayudante de dirección. Bárbara tiene un texto de la obra marcado con las entradas de sonido y cambios de luces. Gabi saluda al supuesto público, integrado en este caso por Meli- una voluntaria- y yo. Natividad da vuelta el pizarrón. Tiene escrito un detalle de las 22 escenas que integran la obra.: 1-Actriz, 2-Traspasar, 3-Línea de Pobreza, 4- Mujer Frágil, 5-El televisor, 6- El viento, 7- Muerte y Guille, 8- El sueño, 9- Animal herido, 10-Entrevista, 11- Vos sos loca, 12- Ser del tiempo, - 13-Leche larga vida, 14- Silla de ruedas, 15- Los zapatos, 16- Muerte y locos, 17- Exposiciones, 18- Corazón de piedra, 19- Guille y Perón, 20- Ventrilocuo, 21- Tango y 22- Brindis con la muerte.

Antes de que el ensayo se inicie Elina con palabras muy cariñosas le demuestra su afecto a Mirtita, ausente en los últimos ensayos. Le dice que ella y todo el elenco están dispuestos a ayudarla. Mirtita refleja un estado de depresión mucho

mayor que el habitual. Hace semanas que no toma su medicación. Le había manifestado con anterioridad a Gabi que en su cabeza oye voces extrañas que la interpelan. Que teme por su casa porque todos los días entra gente a robarle. Todo esto es consecuencia del abandono de la medicación. El elenco promete ir a visitarla y además la invitan a su casa, insistiéndole que ella tiene que hacerse cargo de su tratamiento. Además le insisten que es imprescindible su presencia para realizar la obra. Se apaga la luz de la sala y se prenden las luces de escena. Gabi comienza su monólogo. Se ha dado inicio al ensayo.



Fotografía tomada sobre los ejercicios de entrenamiento del actor en el ensayo del 4/6/12

Esta es la tercera oportunidad en que veo los ensayos de la obra. Siempre con un claro objetivo de trabajo de campo etnográfico y con mi libreta de anotaciones en mano. Mirtita, pese a su estado, cumple con el rol actoral asignado, prácticamente sin errores. En los pocos errores cometidos sus compañeras la ayudan a salvar la situación.

Ensayo II

A la semana siguiente, siendo las 14:20 hs. en la sala de El Brote se comienza con la rutina de precalentamiento de los actores. La dirección de la rutina está a cargo de Ramón y participan Elina, Guille, Estelita y Naty. Hoy por problemas de salud la directora y actriz Gabi esta ausente. Ramón pone una música y va indicando una serie de ejercicios que involucran todas las partes del cuerpo. Esta labor es indispensable para el actor antes de cualquier actuación o ensayo. El instrumento del actor es su cuerpo, y así como un músico afina su guitarra o violín el actor debe preparar su cuerpo para la acción. Ramón dice: "hacer los ejercicios y pensar en nada" mientras los va adulando por la forma en que se desempeñan. "La cadera es lo que da gracias al moverse" dice Ramón.

"Yo estoy muerta porque toda la mañana caminé, fui al médico, a la farmacia" dice Guille mientras continúa con los ejercicios.

"Esto nos ayuda a aflojar la mente" dice Ramón.

Ante la ausencia de Gabi es Naty quien asume el rol de dirección. Naty no es paciente. Es quien desempeña el papel de la Muerte en la obra. Gabi se ha comunicado con ella y le ha encargado que la reemplazara hoy en esta tarea. Naty es una actriz incorporada al elenco en la última etapa. Es su primera obra con el grupo El Brote. Ha establecido con los actores pacientes una profunda relación. Es querida y respetada por ellos.

Terminados los ejercicios de precalentamiento Naty les pregunta al resto de los actores:

¿Qué nos tenemos que acordar para que salga bien la obra?

Proyectar bien la voz, estar bien parados, dice Ely.

Primero el gesto y después la palabra, dice Ramón.

Tener todos los elementos y estar atentos, dice Ely.

Los demás deben siempre estar atentos al otro, nada de miradas perdidas, dice Naty.

Yo no puedo porque tengo la mirada perdida desde niña, dice Guille.

Naty plantea que ante la ausencia de Gabi sólo van a ensayar las escenas en donde ella no participa. Dice además: "Vamos a hacer las cosas sin Mirta, porque

hace mucho que no viene, y después sino nos ponemos locos.....”

Cada uno de nosotros es importante para cada uno de nosotros, dice Naty.

En la sala está el pizarrón con el detalle de las 22 escenas que componen la obra. Naty va revisando cuales es factible representar. Se comienza por hacer la escena final, alterando el orden de las mismas. Es la escena donde la muerte se muere y los demás festejan bailando un carnavalito. Luego la muerte revive y se produce el brindis final. Luego los actores se presentan y culmina la presentación. Luego Naty marca la escena del espejo y dice que hay que darle credibilidad a la obra. En esa escena es donde se interpela al público. ¿No me daría un plato de comida? ¿No me llevaría a su casa calentito?, etc. Naty afirma que hay que molestar al espectador, se tiene que sentir incómodo, hay que mirarlo a los ojos y sostener la mirada. Luego se pasan rápidamente las escenas del televisor, la del viento, amanece, la función está por comenzar y la de la leche. También la de Guille y Perón, y finalmente la de los zapatos. El ensayo es muy corto. Habitualmente se extiende hasta las 17:00 hs. En este caso culminó a las 15:30 hs.

La ausencia de la directora y la imposibilidad además de pasar las escenas en las que ella actúa acortaron el ensayo.

Los ensayos en general reflejan cierta apatía por parte de los actores-pacientes. Muestran resistencia al trabajo físico durante la preparación actoral. Los llamados de atención por parte de la directora son permanentes. La pérdida de concentración y la caída en el ritmo en algunas escenas exigen de la directora una prédica constante y repetición de las mismas. Varios de los actores manifiestan en forma periódica sus dificultades, dolencias, experiencias cotidianas con las cuales intentan justificar su resistencia a intensificar el trabajo. Pero nunca esto desemboca en una negativa a realizar los trabajos inherentes a la preparación y el ensayo de la obra. Estas actitudes se muestran contradictorias con el respeto a los horarios y la presencia, dado que en muy pocas oportunidades, salvo razones excepcionales los actores-pacientes se ausentan de los ensayos. Se advierte un profundo respeto hacia la autoridad de la directora, no observándose en general rechazo a realizar las acciones por ella indicadas. Cuando los ensayos culminan

cada uno de los actores se cambian, no se observan diálogos o comentarios significativos entre ellos. La comunicación es escasa. Luego parte cada uno de ellos a su destino. Es muy poco común que compartan actividades comunes a posteriori fuera del ensayo.

La obra



Foto de la función del 23-06-2012 de la obra "No esta loco quien pelea"

Siendo las 20: 45 hs. del sábado la planta baja de la sede de El Brote ya está casi colmada de público. Me encuentro entre los presentes. El nerviosismo previo a toda función me invade. Trato de distanciarme de la situación, pero me resulta muy dificultoso. La sala donde se realizará la función se encuentra en el primer piso. Desde el lugar donde estamos se escuchan los ruidos y voces del precalentamiento de los actores. Entre el público presente se conforma diversos grupos. Muchos se conocen entre ellos dado que son asiduos participantes de las veladas teatrales, algunos de ellos también actores. Algunos actores de El Brote, ya con sus trajes de actuación, descienden por la escalera y se dirigen a los baños de la planta baja para ultimar detalles. Algunos espectadores se sorprenden

al ver transitar a los actores entre ellos. El inicio de la función se demora. Las conversaciones y el cuchicheo se intensifican. Alrededor de las 21:10 fuertes golpes sobre las barandas metálicas de la escalera interrumpen los diálogos, asustan a algunos y provocan un profundo silencio.

Una mujer mayor, de delantal blanco y máscara, munida de un palo sigue golpeando las barandas. Logra concitar la atención y todas las miradas se dirigen hacia ella en el marco de un profundo silencio. Con una voz muy potente nos increpa duramente a hacer silencio y a ascender a la sala. Una nutrida y apiñada caravana de público sube por la escalera, en absoluto silencio, la mayoría esbozando una sonrisa. El público ingresa a la sala. La misma tiene el formato de un rectángulo. Lentamente se van ubicando. Sobre cada una de las líneas más largas del rectángulo hay dos filas de sillas separadas por un corredor. Las paredes laterales se hallan cubiertas con telas sobre las que se dibujan figuras humanas sin rostros. En las primeras filas de ambas hileras de sillas se hallan ya sentados cuatro actores (Elina, Guillermina, Stella Maris, Ramón). El público se ubica entre los actores. Algunos de los espectadores son reticentes a sentarse junto a los actores, esto se percibe claramente. En futuras funciones esto se reiterará. La escena está presentada como un corredor. En un extremo el espacio de la Muerte (el más lejano a la entrada a la sala) : un pizarrón, escritorio, silla, maletín, copas, alambre, un paquete de tela, un espejo, el resto de una TV. Sobre el escritorio obran varios objetos, entre ellos unos vasos, una caja de leche y un mate. También la figura de una calavera inscrita en una placa radiográfica cuelga desde el techo sobre el escritorio. En el opuesto, el espacio de la Actriz: un atril con una tela debajo, una silla de ruedas donde se sienta la muñeca, un farolito a querosén, flores y un fondo de fotografías de actores del grupo de teatro El brote. El músico –parte de la música de la obra es en vivo -se sienta en un rincón cerca suyo. A sala llena la directora y actriz del elenco, Gabi, da la bienvenida al público, le agradece su presencia y anuncia el reestreno de **“No esta loco quien pelea”**. Comenta que la sala en la cual se pondrá la obra es la primera de sus características en la Patagonia. Se trata de un grupo de teatro independiente, que ya cuenta con dieciséis años de vida, sin padrinos empresarios o políticos, y que

la construcción de la sala ha significado un enorme esfuerzo que se prolongó durante siete años. Asimismo rinde homenaje a su maestro y asistente de dirección, Humberto "Coco" Martínez, autor del texto de la obra. Primera obra del elenco que no surge de una elaboración colectiva, pero que si incorpora gran parte de sus vivencias.

Mediante un recorte necesario- merced a la imposibilidad de abordarla en su totalidad teniendo en cuenta su extensión- , he realizado la selección de un conjunto de textos y acciones intentando esbozar una interpretación de la misma. La selección realizada no es arbitraria. El objetivo es rescatar las narrativas que la contextualizan y exponen los aspectos nodales de la trama. Aquellas que por su poética y estética, más allá de la literalidad del texto, constituyen metáforas ancladas en culturas, valores, ideologías, situaciones, historias, que van otorgando sentido a las acciones, que simbolizando lo "real" lo expresan de tal manera que logran conmover al público, convirtiendo el relato en una obra de arte. El público se constituye en última instancia, además de co-autor, en el evaluador de la eficacia de la ejecución. Los textos seleccionados intentan reflejar lo habitualmente "no dicho", aquello que el sentido común convierte en tabú. Este es el sentido que desde la dirección actoral y la asistencia de dirección se tuvo desde el inicio de los ensayos de la obra como objetivo.

Se apagan las luces y comienza la función.

Personajes:

Actriz: Gabi, directora del grupo, actriz.

La otra: una muñeca del tamaño de la Actriz con su misma vestimenta sin rostro.

Muerte: una maestra con media máscara de muerte. (**Actriz Natividad**)

Los Actores: actores "locos" (Elina, Guillermina, Mirta, Stella Maris, Ramón)

Músico: Hugo un guitarrista

De la Escena 1- Actriz

Muerte gira un pizarrón donde puede leerse el orden de las diferentes escenas. Se dirige a su maletín y busca entre sus cosas. Dentro se puede observar que hay trapos ensangrentados, un gran facón, mientras va quejándose. Buscando

algunos objetos en su valija dice observando al público y con voz potente (mostrando su enojo)

“esto es un quilombo...la vida es un quilombo...la vida es un quilombo”.

Luego saca de la valija el enorme facón el cual retira de su funda mirando fijamente a la actriz. A continuación la actriz (papel representado por Gabi, actriz y directora de la obra) , situada en el espacio original dice:

“Las manos son para sentir, los ojos para pensar, el corazón suelto es una nave escorada, el paladar escucha todo, la garganta una grieta al fondo, las entrañas un rumor gastado, el sexo una brújula, el amor una veleta y tus labios cerrados una impotencia que sellan la entrada al cielo”.

La poesía invade la sala. La valorización del cuerpo, la sensibilidad, se pone en escena. La actriz la re-presenta. La división dicotómica cartesiana “mente/cuerpo” se pone en crisis. Una vieja consigna del grupo se reafirma: “ No tengo un cuerpo, soy un cuerpo”.

“Por el amor de Dios, por el amor de la carne, por el amor está invitada la locura a esta obra, que quiere poner límites a la razón que siempre se esgrime como coartada de buena voluntad.”

Stella: (a la actriz) No está loco quien pelea.

Actores: (Todos, al público): “No está loco quien pelea, no está loco quien pelea...”.

El conjunto de los actores (con excepción de la actriz y la muerte) giran con gran energía sobre el corredor reiterando la frase “no esta loco quien pelea”. El texto precedente evoca una situación en la cual la categoría “locura” es interpelada. ¿Qué es ser loco? ¿Quién está loco? ¿Por qué no está loco quien pelea? Ahora es el par dicotómico “razón/ locura” el que está puesto en disputa. La Muerte los interrumpe abruptamente, en su rol de maestra los ordena con severidad y

comienza una revisión burocrática, quejándose y despreciando el aspecto y la falta de limpieza o prolijidad de los actores (Stella, como una nube, llena de estrellas; Elina, como un gaucho, con la camiseta de la selección argentina de fútbol; Mirta, con el traje de Caperucita Roja; Ramón con su traje de duende; Guille, toda manchada y con papelitos pegados en su vestido).

De la Escena 2 - Traspasar

“Somos locos por los corredores de las calles. Las calles son los corredores por donde deambulamos. Las puertas son inaccesibles, las puertas están cerradas. Guardan el secreto de vidas normales. Nuestra normalidad se detiene en el umbral, nuestra locura no puede traspasarlas”.(Ramón)

Potente texto que nos introduce en el debate sobre la “normalidad/anormalidad. Las puertas cerradas evocan el límite que la categoría “normalidad” impone. Los espectadores se reacomodan en sus asientos. Sus gestos de incomodidad son evidentes, los rostros de algunos se ruborizan. Se percibe una tensión entre el público que se reiterará en escenas posteriores. La imagen de Ramón es muy potente. Su energía es notable. Su rostro se enrojece.

De la Escena 3- Línea de Pobreza

“Esta... es la línea de pobreza. ¿Existe vida debajo de esta línea? ¿El mal, está por encima o por debajo? El pacto entre ricos y pobres deja clara la división y hace más clara aún la diferencia. ¿Y en qué lugar ponemos las complicidades, las mezquindades, la indiferencia?... ¡¡¡Elijan!!!”.(Muerte)

Un alambre de púas extendido transversalmente en un extremo de la sala simboliza la división entre ricos y pobres. Los actores, agrupados a un lado del alambre lo atraviesan arrastrándose por el piso mientras la Muerte enuncia el texto precedente. Lo dice suavemente, dirigiéndose al público. Pero la palabra final del texto (elijan) es un grito poderoso y en terminos de Austin una

enunciación que obliga a hacer. La categoría "pobreza" se pone en evidencia.
¿Existe relación entre la locura y la pobreza?

De la Escena 7- Muerte y Guille

"Quisiera ir al fondo del mar, para juntar monedas de lata, el pan mojado, los cigarrillos mojados, pero no se nadar. ¿Y si me enseñaran a nadar?" (en ese momento queda descubierta de la tela con la que estaba cubierta y se escondía y ve a la muerte. Se levanta y asustada dice mientras corre hacia La actriz) ¡Ay, la gran flauta!
(Guille)

¿Y si me enseñaran a nadar? dice Guille mientras gatea por el piso. ¿Alguien está dispuesto a hacerlo?. ¿Qué está reclamando Guille?. ¿Hacia quiénes está dirigiendo su mensaje?. Quizás su mensaje esté dirigido a esos "otros" indiferentes ante sus deseos, algunos o muchos de ellos de cuerpo presente en la representación. De allí la incomodidad que en parte de los espectadores se revela en cada función cuando textos de estas características son enunciados por los actores.

De la Escena 8- El sueño

"Fui testigo de cruci-ficciones, espinas, sangre, de la corriente continúa y alternada. Fui testigo del encierro en los cuartos y en las calles – de las ataduras, de los descalabros – de lo torcido, de lo sublime y de los ojos perdidos en el día y la noche. Que miran hacia abajo, los zapatos rotos – grandes –apretados. La ropa usada – torcida – manchada – olorienta. Y pude abrazar esos cuerpos solitarios y hediondos, más solos que nada".
(baja la voz):"Y tuve vergüenza de todos y de mi misma y es esta vergüenza que no me deja ni de día ni de noche, ni siquiera en el amor que recibo".(sube el volumen de la música. Se levanta mira a sus compañeros les arroja un beso y con toda voz dice)
¡¡Amanece, amanecel!! (corta la música).(Gabi)

Mientras la actriz sostiene contiene a Guillermina tirada en el suelo dice su texto

con voz angustiada y triste. Nuevamente la poesía se hace cargo de contextualizar a través de objetos significantes una parte de la historia de nuestro país. Una corriente continua y alternada que atravesando cuerpos indefensos intentará "curar la locura" y todo aquello que considerado "subversivo" cuestionará la "normalidad". La analogía entre los habituales electroshock en los hospitales psiquiátricos y la picana eléctrica en la última dictadura militar parece evidente. La frase " amanece, amanece" pronunciada por la actriz con voz potente y alegría muestra en forma metafórica la posibilidad del cambio. Hay en esta frase un notable cambio de tempo.

De la Escena 9- Animal herido

Actriz (seria, pelea con la muñeca, su alter ego, mientras repite) "Nada es imposible, nada es imposible,"...

(todos los actores se hacen eco de sus palabras y se confrontan en pelea verbal con la muerte)

Actores: "Nada es imposible, nada es imposible,"...

Muerte: Todo es imposible.

Escena colectiva de mucha fuerza. Se trata de mostrar un horizonte de esperanza. Se trata de enfatizar la posibilidad de una transformación, se trata de avizorar el triunfo de la vida sobre la muerte, se trata de mostrar que siempre existe algo en potencia.

"Soy un animal herido...buscando morir o la eternidad. No estoy asustada sino herida. No se incomoden, no es este el lugar y hora. Los excesos me han herido, pero me devolvieron lo que traía de antes. Y asciendo (se pone de pie, mira a sus compañeros) de luchas, preguntas, esperas y belleza. (desafiante a la muerte que ya la había abandonado) ...Y tengo la certeza de que hay algo más que injusticia" (al ver la indiferencia de la Muerte, Actriz le grita con fuerza asustándola y Muerte se va a su silla abanicándose)

Nuevamente es la Actriz (el arte) que teniendo la poética por herramienta desafía

a la muerte, desafía a la injusticia, invocando la posibilidad de que haya algo más que injusticia. Las heridas y los excesos se manifiestan en su voz.

De la Escena 10- Entrevista

Ramón: Hola Gabi, que mona estás...

Actriz: (sonriente) Gracias.

Ramón: Bien. ¿Casada o soltera?. ¿Estado civil?.

Actriz: (atónita primero indignada luego al público). ¿Importa el estado civil?. ¿Que importancia tiene?. (ironizando, riéndose de si misma) Soy un ser humano, soy el ser humano que tengo más a mano. (dirigiéndose a Ramón) ¿Me permite una digresión? Se dice de mi que soy puta.... (sin darse cuenta se levanta la falda. Inmediatamente la baja y acomoda) no se lo van a creer. Además han dicho también que "soy blanda por dentro y dura por fuera"... Y es que si me aprietan un poco ... no sé... alguien que tenga los brazos rudos (excitándose) un marinero... un minero... un camionero de Moyano... me empieza a salir por las orejas... crema pastelera... por la nariz... por los ojos en vez de lágrimas crema pastelera... (interviene la Muerte desde su silla).

En un rápido y sorprendente giro desde lo dramático al melodrama y el grotesco -un cambio de marco - el texto pone en evidencia otro tipo de estigmatizaciones. Lo marcado, lo diferente. El público ríe. Los picos de tensiones acumuladas logran distenderse. Se trata de un notable cambio de ritmo y de actitud de los personajes.

De la Escena 12-Ser del tiempo.

Guille:" *¡Soy una Reina!*".

Actriz:" *¿Y de qué sos Reina?*".

Guille:" *Soy una Reina nómada*".

Actriz:" *¿Y sobre qué reinás?*".

Guille:"*Sobre mis necesidades*".

Actriz:"*Y ¿cuáles son?*".

Guille: "*Ninguna. Nada necesito. Todo lo que tengo es mío*".

"Damos vueltas y vueltas, esquivando el lazo. Somos

señalados por desdicha; la diferencia nos distancia, la indiferencia nos marea, la apariencia nos sepulta. Nuestra huella la tantea la normalidad. El terror mete la cola, siempre hay razones para poner distancias: de seguridad, de contagio, de dudas". (Guille)

Guille, ocupando el centro de la escena, inmóvil, dice reinar sobre la nada, un reinado muy particular, un reinado que interpreto se constituye en un desprecio a los objetos de consumo, en una sociedad en la cual -al decir de Erich Fromm (1957) - el ser se asocia al tener. Una velada crítica al consumismo posmodernista. Un consumismo que obtura todos los sueños. Un poder que oprime, totaliza y normaliza.

De la Escena 13- Leche larga vida

"Somos sobornados por alimento, por codicia, por un futuro de mierda que no cubre ningún sueño. Sueños de agonía imaginada como placer. Una multitud de imágenes confundida con nuestra imagen, que se pierde cada vez más y más en esa confusión de imágenes, cada vez más confusas y entreveradas, agasajadas por el turno en el poder".

"No busco fama, fortuna o felicidad. Solamente comer todos los días, buen sueño y compartir mi humanidad. Tampoco estaría mal aquello, ¿verdad?" . (Guille)

La imagen de una modernidad líquida -concepto introducido por el sociólogo Zigmunt Bauman-, en la cual todo fluye incesantemente, donde todo es incertidumbre, donde el futuro se dirime diariamente en la lucha por la supervivencia. Y en ese contexto Guille pretende sólo cuestiones muy simples: comer todos los días, buen sueño y compartir su humanidad. Su voz denota una gran melancolía.

De la escena 14- Silla de ruedas

Ramón: "Señor, ¿no me compraría Ud. Un libro?"

Mirta: "Señora, ¿no me prestaría su campera?"

Guille: "Señor, ¿no me invitaría a su mesa?"

Stella: "¿No me convidaría una milanesa con papas

fritas?"

Elina: "¿No me invitaría un poco de ese whisky caro que Ud. tiene?"

Ramón: "Señora, ¿no me convidaría un poquito de su perfume?"

Mirta: "¿No me llevaría a dar una vuelta en su coche?"

Guille: "¿Señor, no me daría sus zapatillas?"

Stella: "¿No me invitaría a dormir a su casa, calentita?"

Elina: "Señor, ¿me dejaría pasar a compartir su mesa?"

Este texto de la obra es quizás uno de los momentos en los cuales más se profundiza la tensión en el público. Los artistas -cada uno de ellos- focaliza la mirada en un espectador, acercándose, casi tocándolo. Como hiciera referencia en la página 48 en el ensayo se indicaba desde la dirección actoral que desde lo corporal – y no sólo desde lo textual – el objetivo era incomodar al público. Reclaman ser reconocidos como seres humanos, con derecho a la igualdad. Es muy complejo poder interpretar en todos los casos los sentidos que cada espectador le otorga a esta situación, pero aún así, a través de entrevistas, he podido hacerlo.

De la Escena 15- Los zapatos

*Ramón (indignado y blandiendo el zapato en la mano):
"Yo solo quería sentirme un poco más humano; no la mitad de un mono o la mitad de un hombre (lo sacude y lo arroja). ¡¡Metételo en el orto!!"(Todos tiran sus zapatos, enojados)*

En la escena 15, en la cual se hace presente la caridad (zapatos destruidos, de distintos pares, envueltos en un lienzo con cruces simbólicamente inscriptas), ofreciendo a los "locos" aquello que ya no sirve, lo descartado, Ramón reivindica su condición humana. Nuevamente una crítica a aquellos que a través de la institución iglesia dan aquello que no sirve o les sobra, pacificando sus almas. En una conversación mantenida con Coco Martínez, autor de la obra, nos manifestaba que este texto fue incorporado por Ramón. Coco reconocía que en el texto de su autoría había incorporado unos cuantos que en las improvisaciones surgieron de los propios actores.

De la Escena 16- Muerte y locos

Ramón: "No es grato que te ceben un mate frío sin mirarte, tocarte; con recomendaciones que regreses al mismo lugar, con la misma inútil esperanza de que todo saldrá bien, sin pactos, juramentos ni promesas que garanticen la verdad".

"Los locos no tenemos paz, amor ni odio. Los locos tenemos solamente locura; la locura es un portón cerrado a la paz, al amor y al odio. Somos víctimas de una fe inquebrantable, de una sordera incorregible, de un desamparo infinito"

"Son miradas que se filtran por la pantalla, nos atraviesan, nos cortan y nos recortan hasta ser un poco menos de lo que somos. Menos que un poco; extasiados en la desdicha".

Ramón: " Si te preguntan tu valor, te lo olvidaste....

Stella: "...sí la vida pasó por aquí, que vuelva. Yo también quiero vivir"

Stella: " Las callecitas de Bariloche tienen ese qué se yo, no se qué, viste?"

"Nadie merece esa mirada y menos nosotros, que no hacemos mal a nadie".

Mirta: "No te esfuerces, soy irrecuperable de este dolor. Llévame a otro lugar, estemos juntos. Tu locura es distinta que la mía... tiene esperanza" . "Tenemos bajo perfil, baja estima, corazón de león, garra de águila.. ¿qué esperamos?"

Sin mirarte, sin tocarte.....¿qué esperamos? Estos párrafos, contradiciendo algunas ideas acerca del placer que eventualmente puede proporcionar la locura, reflejan el inmenso dolor y angustia que la misma representa.

Guille: " Estoy loca porque me abandonaron y dicen que me abandoné. Y me busco. Y digo cada cosa. Y me miran. Y me busco también allí en la soledad, en ustedes".

"La locura es una huella por donde camino y voy juntando mis pedazos, desparramados, olvidados; para ver si me junto conmigo y puedo vivir sin pedir permiso a nadie".

"Me abandonaron y dicen que me abandoné", afirma Guille. Una forma mediante

la cual la sociedad tiende a irresponsabilizarse y colocar la responsabilidad en el "otro". El abandono sería fruto de una conducta "anormal". En la sociedad actual se construye el objeto locura, como se van constituyendo los diferentes discursos que la explican, cuales son las relaciones de poder que son reforzadas por estas prácticas. Nuestra sociedad ha creado disciplinas para hablar de la locura, para definirla, para mirarla y atenderla. La psicología, la psiquiatría y el psicoanálisis han elaborado una serie de discursos, prácticas y dispositivos con los que convierten su discurso en saber y en verdad, quizá no se reconocen como verdad absoluta - el conocimiento no se arriesga actualmente a tales pretensiones -, sin embargo estas disciplinas han entrado en esta lucha y han conseguido definir e inventariar aquellos comportamientos reconocidos como extraños y a cuyos sujetos es necesario encerrar o abandonar.

De la escena 18- Corazón de piedra

Guille: "Usted, General dijo: la única verdad es la realidad. Le pregunto, General, aunque esté muerto y no pueda responder, con todo respeto ¿cuál realidad? ¿la de quién?. Nosotros los pobres, que lo quisimos tanto, le preguntamos, General"

En la escena 18 Guille interpela con una actitud muy respetuosa a Perón. Lo hace en representación de los pobres, de aquellos que tanto lo quisieron. Una escena breve, pero muy fuerte en imagen y contenido. La Muerte alza sus brazos, imitando el típico gesto del General. Evocando la histórica frase "la única verdad es la realidad" Guille, con su voz balbuceante y su cuerpo tembloroso, nos introduce en un mundo de múltiples realidades. Una escena en la cual se pone en cuestionamiento el criterio de "verdad" y una historia argentina susceptible de múltiples interpretaciones.

De la Escena 21-Tango

Actriz 2: "Puedo actuar porque estoy loca. Puedo disfrazarme porque estoy loca. Puedo vivir a la

intemperie porque estoy loca. Puedo tomar pastillas porque estoy loca. Puedo no protestar porque estoy loca. Él (enfaticando) puede ser egoísta porque es loco. Puede explotar gente porque es loco. Puede especular con dinero y vidas porque es loco. Puede destruir el mundo porque es loco. Puede hacer política, vivir de ella, improvisar mentiras...”.

En una de las últimas escenas de la obra el texto precedente, enunciado por la Muerte, se establece una sutil diferencia entre el ser y el estar, asunto este de profundo corte filosófico. El filósofo Rodolfo Kusch en su obra paradigmática “América Profunda” analiza la visión del mundo andino examinando su categoría existencial del “estar” que contrapone al “ser” europeo. El “estar” supone un situarse cerca de un centro donde se concentran y conservan energías mágicas y divinas que se deben respetar y conjurar. Por contrapartida, el “ser” se entronca con la ansiedad occidental del “ser alguien”, el deseo de colmar con contenido y significado un vacío que se amoneda en la intimidad profunda del sujeto de Occidente. El “ser” implica una esencialización identitaria. Frente a la lógica del ser, presente en las raíces del pensamiento occidental, Kusch plasma la lógica del “estar siendo” del hombre americano: contra lo “permanente” del ser, plantea lo “provisorio” del “estar siendo”.

De la escena 22- Brindis con la Muerte

En el final de la obra, escena 22, donde los actores se niegan a brindar con la muerte, expresan : **“Nosotros no tenemos semblante, ni mascara... ¡somos nosotros! ¡somos nosotros! . ¡No esta loco quien pelea, no está loco quien pelea!”.**

El autor de la obra me planteó en distintas entrevistas realizadas que su objetivo central de la poética y estética de la obra fue “cuestionar la coherencia del sentido común”. Coco Martínez afirmaba que para él el teatro, para ser realmente teatro, debe conmover.

En términos antropológicos diríamos desnaturalizar lo cotidiano. Las reacciones y

expresiones del público, función tras función, certifican que el objetivo fue logrado. El premio recibido en el último festival rionegrino de teatro realizado el año pasado en Luis Beltrán muestra que también logró conmover a los jurados.

El relato transita por diversos géneros teatrales: del surrealismo a lo épico, del realismo al absurdo, de lo melodramático al grotesco. La obra logra un ritmo que mantiene constantemente al público en tensión. La organización del espacio escénico, que permite el contacto casi físico de los actores con el público, genera reacciones interesantes. En algunos casos de cauta aceptación. En otros de evidente rechazo, difícil de conceptualizar o juzgar. Lo que sí está ausente es la indiferencia. Otro de los objetivos del autor y de la dirección teatral. El público reconoce no poder identificar quienes son actores-pacientes y quienes no los son. La cinética de los actores-pacientes adquiere características totalmente distintas de las que se manifestaban en los ensayos. La presencia del público y la interacción que se genera tiene una enorme influencia sobre ellos. Dado que se trata de un grupo de teatro de dieciséis años de existencia, se verifica un proceso de socialización, de conformación de una comunidad. Los atributos personales se potencian. Las debilidades de unos (por ejemplo las dificultades físicas generadas por la ingestión de psicofármacos) son superadas por la realidad de su "presencia", por la poética no sólo incorporada por el autor, sino también surgida de los propios actores. La música en vivo y la interpretación que hace Stella del tango "Uno" (letra que habla de la esperanza y los sueños) es muy valorada por los espectadores. Luces y sonidos se combinan en escenas donde de los cuerpos fluye una potente energía. Una sobria y modesta escenografía completa la escena. El juego ficcional entre la vida y la muerte (representadas por la actriz y la maestra respectivamente) atraviesa la totalidad de la obra. Mención especial merece el juego actoral entre la Actriz y su doble reflejando sus pasiones y contradicciones. En el centro se ubica "la locura". Nada es igual después de culminada la obra con la situación existente a su inicio. Se ha producido una transformación. Y en cada puesta esa transformación es diferente. La diferencia radica -vista desde la perspectiva de la performance- en que a pesar de que se trata de acciones reiteradas, cada puesta en escena genera respuestas

particulares tanto en los actores como en el público. Esto no se refleja sólo en las opiniones del público. Se manifiesta en las actitudes corporales de éste y de los actores. La energía verificada en los ensayos suele multiplicarse durante las puestas en escena, particularmente en el caso de los actores-pacientes. En el capítulo dedicado a los ensayos hice mención a la apatía que en general se manifiesta en los actores-pacientes. En las puestas con público la situación se revierte totalmente, sin desconocer que en cada función la energía fluye en forma diferente. Esta energía es transmitida al público y la actitud del mismo recepcionada por los actores. La indiferencia y la falta de deseo generalmente adjudicada a la locura se disipan en esta interacción.

La obra, de una hora veinte minutos de duración, esta dividida como describiera anteriormente en veintidós escenas cortas. Se combinan situaciones dramáticas con situaciones muy graciosas. La emoción del público, en algunos casos sus lágrimas, se funden con las carcajadas. Un hilo conductor la atraviesa, la locura. Al inicio de la obra el personaje de la Actriz afirma que “ la locura está invitada a esta obra”. Los textos poéticos de autoría del desaparecido Coco Martínez inspirados en la experiencia del grupo se amalgaman con los textos aportados por los actores- pacientes, fruto de sus vivencias personales, descritas en sus historias de vida.

La vida hecha ficción devela aquello que la cotidianidad oculta: la discriminación, la estigmatización, el sufrimiento que la locura y la pobreza generan. Y la obra señala críticamente a sus responsables: parte de la sociedad, los políticos y los medios de comunicación. El discurso hegemónico es cuestionado, valorizando otros discursos que con el mismo confrontan. Dentro del espacio escénico ocupado por la locura transita y tiene permanente presencia la relación entre la vida y la muerte. Gabi Otero (representando a la Actriz y acompañada de una muñeca idéntica a ella en su vestimenta – su alter ego-) y Natividad (representando a la Muerte) sostienen diálogos de contenido filosófico de gran profundidad. En dichos diálogos el sentido de la vida y su inmanencia o trascendencia están siempre presentes. La calidad de sus representaciones fue distinguida con un premio en el festival provincial de teatro, además del premio

recibido por la obra.

Volviendo a lo planteado en otro capítulo de este trabajo debo reconocer que cada vez que veo la obra sigue emocionándome. Y quizás lo que más me emociona es la reacción del público. Lo vivo como una fiesta. En la última función realizada de "No esta loco quien pelea" en la ciudad de Gral. Roca, un reconocido director de teatro regional ante mi pregunta sobre sus impresiones sobre la obra me contestó: " fue una fiesta". Esbocé una sonrisa. Me produjo un gran halago la coincidencia.

Capítulo V - Se terminó la función

El público tiene la palabra

Creo que es redundante pero necesario volver a reiterar una vez más que el teatro no existe sin la presencia del público. Y asimismo insistir en que la representación de una misma obra nunca es igual a otra. La actitud de los actores, el contexto, la situación, el grado de interacción entre actores y público generan en cada función un clima particular.

Reiteramos un concepto: la magia del teatro. Magia perecedera, magia que culmina cuando se prenden las luces de la sala, cuando los actores se relajan y el público se expresa de múltiples y diferentes maneras. Ha sido tradicional en la historia del grupo El Brote requerir al finalizar la función la opinión de un conjunto de espectadores tomados al azar. Opiniones que por la cercanía con el hecho artístico están más ligadas a las emociones que a los aspectos técnicos que un crítico teatral podría develar. El grupo cuenta con un amplio registro histórico de opiniones sobre cada una de las obras realizadas, al cual tuve acceso. Se han realizado de distintas formas. En algunos casos se graban y desgraban las opiniones (este ha sido el caso en la obra "No esta loco quien pelea") , en otros se toma nota de los comentarios, en otros casos se ha solicitado a los espectadores que remitieran sus apreciaciones por mail. También ha habido espectadores que han hecho llegar sus impresiones a la prensa como carta de lectores. Llamó poderosamente mi atención el hecho de no encontrar opiniones negativas, de rechazo. Más que atención diría desconfianza acerca de que se hubiera producido

un selección que tomara en cuenta solo las opiniones favorables. Trasladé esta preocupación con insistencia a la directora del grupo quien me ratificó que las opiniones con las que yo contaba eran todas las recogidas entre el público.

Años atrás participé personalmente en encuestar al público, no recuerdo particularmente de que obras; creo que una de ellas era "Vocación de Ser – Vicio". Y advertí que me había también llamado a mi la atención no encontrarme con opiniones desvalorizadoras. Lo mismo sucedió cuando me ocupé personalmente de grabar las opiniones de los asistentes a "No esta loco quien pelea". Mi credibilidad sobre la información fue entonces en ascenso, dado que no encontré una sola opinión negativa.

Me parece interesante transcribir algunas opiniones del público, no sólo sobre la obra "No esta loco quien pelea", sino también sobre las anteriores producciones a manera de antecedentes. Me ofrecen una idea más global sobre los aspectos que la gente ha rescatado de las distintas producciones a lo largo de estos dieciséis años de trayectoria.

He seleccionado las opiniones del público sobre dos obras previas a **"No esta loco quien pelea" (2012)**. Se trata de **"Tun Tun quien sueña" (1999)** y **Vocación de Ser -Vicio (País Violado) (2003)**

Sobre "Tun Tun quien sueña"

"A mí me gustó mucho, porque, representa un poco la vida real. Porque todos tenemos sueños, que luego no podemos realizar, como Silvia. Que soñaba y vendía sus sueños sin poderlos hacer realidad.

La obra me dejó como enseñanza que tenés que soñar y no vender los sueños ya que nos dan mucha más vida, porque nosotros, solo, nosotros podemos hacer que nuestros sueños se hagan realidad.

Les deseo toda la suerte del mundo para que puedan hacer ese viaje y para que puedan juntar la plata que necesitan. Les cuento que la parte que más me gustó fue lo del gaucho, porque me pareció divertido.

Bueno me despido dándoles las gracias por esa esperanza de poder soñar que nos dejaron y por enseñarnos a soñar y no

vender los sueños”.

Fabiana

“Quiero decirles que la obra “Tun Tun quién sueña” que presentaron el viernes me pareció muy buena, que nos demostró que todos podíamos soñar, y que es lo único que nos queda. Ojalá que puedan conseguir toda la plata que necesitaban para realizar su viaje, que también puede ser uno de sus sueños. Espero que sigan haciendo otras obras. Suerte en su viaje”.

Beatriz

“Fue increíble ver a tantas personas iguales que nosotros, pero diferentes, diferentes por la simpleza de que ellos tienen su mirada transparente y su alma pura, de que ellos contemplan la belleza de la vida que nosotros no sabemos apreciar, no porque no queramos, sino porque tenemos nuestros pensamientos en cosas que posiblemente no tengan mucha importancia.

La obra fue hermosísima tanto como la actuación de cada uno de ellos, como a qué se refería (la obra).

Se notó mucho el esfuerzo que pusieron y por sobre todo, el amor que tenían para hacerlo.

En un momento casi al finalizar la actuación, sentí dentro de mí algo inexplicable, que creo que no encontraría palabras para definirlo, por mi rostro comenzaron a caer lágrimas, las mismas que mezclaban alegría, tristeza, no sé... quiero agradecerles por el momento emocionante que me hicieron pasar, y felicitarlos por tan grande obra.

Los sueños no son sueños y nada más, nosotros somos los únicos autores de ellos, y por lo tanto debemos hacerlos valer, y no dejar que pisoteen todas nuestras ilusiones”.

Rosa

Sobre Vocación de Ser -Vicio (País Violado)

“Para mí la obra estuvo re-copada. Fue una buena idea traer al grupo de teatro El Brote. Son unos capos los chabones”.

Gerardo

"A mí me pareció muy buena la obra, me gustó mucho cómo actuaron, cómo se metían en el personaje y dejaban transmitir su mensaje.

Los temas de la obra estuvieron muy interesantes ya que reflejaban muy bien la realidad.

La escena que más me gustó fue "Acosados", porque además de mostrar la realidad, lo hacían humorísticamente.

Lo que más me impactó fue cómo repartían los planes trabajar, como si los argentinos fuéramos perros y no personas dignas".

Fabiana

"Me pareció fuertísima y que logra llegar de una manera que pocas cosas lo logran. Me sacudió.

Me parece increíble el laburo de todos y una vez mas corroboro que lo que importa para lograr dar un mensaje es la sensibilidad, cosa que a este grupo parece sobrarle!, bah!... nunca sobra ¿no?".

Mariana

"Primeramente quiero felicitarlos por la hermosa obra que pude espectral, la escenografía que tenían y la música estaban muy buenas.

Quiero agradecerles porque ustedes me tiraron la idea de que, de alguna u otra manera, frente a muchos problemas debemos tenernos mucha confianza y no tenerle miedo a nada. Y salir adelante pese a todo lo que nos da miedo.

Gracias por hacerme pasar un buen momento. Mucha suerte, sigan adelante".

Ignacia

Sobre "No esta loco quien pelea" (2012)

"Gracias, siempre, grupo de teatro *El Brote*

Grupo de teatro "EL BROTE", gracias... les quedo debiendo !!!!!

Es que me dieron tanto, tanto, por tan poco !!!

Sin mayor expectativa y motivado por contribuir mínimamente con el sostenimiento de las actividades inteligentes y altruistas que realizan, fui a ver la obra "No está loco quien pelea".

Gran ignorancia, la mía. Qué sorpresa. Fue, desde todo punto de vista, una experiencia emocionante que, sencillamente, me desbordó. No sólo a mí, sino a todos los que asistimos, colmando la pequeña sala de la calle Beschedt, el domingo pasado.

Impecables. Libro, dirección, puesta en escena, trabajo actoral, luces, sonido... todo confluye y se conjuga mágicamente para producir lo que se proponen: una profunda reflexión sobre el yo y el otro, la vida y la muerte, la indiferencia y la solidaridad, el cruel olvido del prójimo, la discriminación hacia el diferente...

Bajado el imaginado telón, luego de los merecidísimos aplausos, termina de emerger y se corporiza en toda su magnitud el ángel del teatro. Lo vemos sin verlo, lo palpamos sin tocarlo, es sensación de tangibilidad, nos une invisiblemente, hermanándonos, abrazándonos, emocionándonos hasta las lágrimas....

Los abrazos son gratis, nos dice Gabi Otero en el final. Entendimos tu mensaje, Gabi, los abrazos que nos damos con almas abiertas son tan valiosos que no pueden pagarse con ningún dinero !!!!

Recuerdo una frase de Nietzsche, con la que me identifico plenamente: ser un poco loco es hasta un detalle de buen gusto”.

Alberto

“El brote, conmovedor por lo verdadero hasta las tripas...hace falta de esta gente, de estos espacios, de estos artistas...más que de los que adoramos adorarnos entre nos...querida gente, un abrazo!”.

Laura

“Me hubiera gustado conocer a Coco Martínez, es un poco parte de todos nosotros, de todo lo que somos, y con respecto a las actuaciones estamos todos ahí adentro, el artista, gente común, el loco, el normal, todos, absolutamente todos, por el momento nada mas porque estoy muy emocionada”.

Paula

“A mi me gusto mucho, los actores muy buenos y el mensaje que transmitieron también muy bueno. El mensaje llega bastante, toca mucho, creo que es personal , me gusto

muchísimo”.

Eliseo

“Me encanto, me gusto mucho además la forma en que se maneja el tema, justamente el tema que se trata, me emocio mucho, me conmovió. Tenia hermosas referencias, no me la quería perder”.

Susana

“Es muy impresionante. Me dejó conmovido. Una mezcla de realidad y fantasía permanentemente. Creo que en realidad en esa lucha por mantener la cordura y estar en la realidad y permitirnos un poquito de locura estamos todos todos los días”.

Daniel

“Excelente, muy buena, me gusto muchísimo”.

Laura

“Me recontra emocionó el tango de Stella , todo me encanto, bueno yo la conozco a Gabi, que se yo, la sorpresa, son diferentes de las cosas que podes llegar a esperar, yo no se mucho de teatro tampoco, no tengo experiencia de observar viste, , pero lo del tango me mató”.

Marcos

“Primera impresión: sentir la fuerte convicción de lo que hacen...que los actores la tenían encarnada la obra, eso es lo que generó emoción y respeto”.

Teresa

“Muy bueno, los actores excelentes, una obra que pega mucho, me emocionó mucho, la convicción con la que la hacen es lo que la hace realidad”.

Margarita.

“Una impresión sublime. De corazón a corazón. Sin palabras. Hay dos grupos de teatro que puedo ver, El Brote y al cual pertenezco. No hay palabras...momentos sublimes, está dentro de uno, esta mas allá del gusto y del placer....dentro de uno, porque esta cerca. Me gusta porque no responde a un orden establecido”.

Daniel

“Algo interior, que no se puede transmitir en palabras, me emocioné muchísimo”.

Nilda

“Excelente, me gustó mucho, desde la interpretación de los textos hasta la puesta en escena, cada uno de los personajes, la fuerza como lo protagonizan y lo transmiten, que el público este sentado de esa forma, ayuda a la participación, los movimientos, el desplazamiento de los actores. Con ganas de más”.

Juan Pablo

“Me gustó todo. Me llamo la atención que no se hayan equivocado”.

Cesar

“Muy linda, me encantó, interesante para ver y te da una reflexión muy grande”.

Dalma

“Fuerte digamos., yo me llevo la misma impresión de la primera vez que los vi en la escuela 267 en el año 2003. Después de haber estado dentro de El Brote y haber compartido el escenario con todos. Me llevo ese cachetazo que siempre nos da El Brote”.

Poque

“Entramos al loquero, el loquero fue clase de escuela, fue teatro, fue mundo, los locos y los cuerdos nos interpelaban, nos mantenían en un estado de diálogo con nosotros mismos y

de unos con otros, llovían las impresiones desde afuera y desde adentro, ¿nos invitás a tu casa? Nos preguntaban y nosotros cuerdos y locos volvíamos a preguntarnos, no había tiempo de relajarte ni aburrirte... un mandato llegaba desde un rincón con pizarrón, una voz desde la otra esquina, una fila de encadenados soltando de a uno o de a todos su cuerpo y su voz... salir de la sala latiendo humanidad en las venas y en la piel, con la sonrisa de una forma de justicia, de haber participado un exquisito rato en un acto de liberación”.

Marta

En el laberíntico camino que un trabajo de investigación presupone, si de artes escénicas en particular se trata, las opiniones de los espectadores se constituyen en una brújula. Todo recorte de la información puede ser tildado de arbitrario. Puede ser sospechado de inclinar las conclusiones de una investigación hacia un destino prefijado o deseado por el investigador. Horas de grabaciones y centenares de páginas de registros durante más de quince años me permiten afirmar lo contrario en este caso. Las opiniones arriba transcritas son absolutamente representativas. Desde las más sencillas y simples hasta las más intelectualizadas se hallan intersectadas por dos ideas- ejes sobre las obras : la emoción generada y sus contenidos. Tal convergencia de ideas revela también una coherente continuidad de los rasgos estéticos y éticos de las obras presentadas. Una poética que abre caminos de reflexión partiendo de la emoción. Una estética alejada del espectáculo banal o del regodeo narcisista de los actores; una estética que tiene una clara definición ética acerca del rol de teatro: conmover, sacudir, des-estructurar, transformar. Las consultas a los espectadores fueron seleccionadas al azar entre centenares de ellas registradas, dado que como anteriormente decía las preguntas al público al finalizar las funciones son una tradición. Forman parte de las conductas restauradas. El objetivo no es estadístico, meramente cuantitativo. Apuntan a lo cualitativo, a la búsqueda de los sentidos que el público adjudica a las representaciones y particularmente a los significados simbólicos y emociones generadas.

Carlson³³ (dramaturga del Proyecto Swamp Gravy de Colquit, Georgia, citada por Richard Schechner (2000: 236) cuyos trabajos se conectan con el de Augusto Boal, Grotowski y el arte de la performance, realiza una experiencia basada en la comunidad que se vincula con la construcción y expresión de la identidad individual y colectiva. La autora habla de una "experiencia religiosa" al describir el teatro que se cree: un teatro en el que la convicción y la sinceridad, el "discurso directo" o el "testimonio" según el marco de referencia, son más importantes que las habilidades de la actuación profesional. Es interesante analizar como el público enfatiza acerca de las emociones que las obras de El Brote generan. Más allá de las habilidades profesionales a las que Carson hace referencia – limitadas en lo físico en el caso de los actores-pacientes producto de sus patologías- el teatro representado por El Brote se "cree". El tema de las habilidades profesionales del actor es un asunto que siempre me inquietó. Después de años de leer textos referidos a la preparación del actor y participar de talleres y seminarios - en los cuales el cuerpo es considerado el instrumento a afinar para garantizar la excelencia teatral – la experiencia de El Brote generó en mi crisis respecto de los conocimientos previamente adquiridos. ¿Cuál es la razón por la cual actores con movimientos restringidos, dificultades oratorias, cuerpos castigados por psicotrópicos, pobreza y marginación logran conmover al público de semejante manera?. Es más, llamativamente algunas opiniones resaltan el nivel de las actuaciones y en la mayoría de los casos el público duda al intentar identificar a los actores no pacientes. Quizás la opinión de Teresa sobre "No está loco quien pelea" nos ofrezca una primera pista para ir develando el interrogante:

"Primera impresión: sentir la fuerte **convicción** de lo que hacen...que los actores la tenían **encarnada la obra**, eso es lo que generó emoción y respeto".

Dos aspectos claves: convicción y obra encarnada. Sobre este tema regresaré al

³³ **Catron Josephine "Jo" Carson** (9 octubre 1946 hasta 19 septiembre 2011) fue un dramaturgo , poeta, escritor de ficción y actor . Su obra más conocida es *Excursiones* (1991), y su poesía se recoge en *historias que no se cuenta todavía nadie* (1989). Su colección de cuentos *El último de los "Waltz Across Texas"* , fue publicado en 1993.

abocarnos a la metodología de formación actoral creada por la directora del grupo que forma parte de las prácticas objeto de la presente investigación.

Más allá de los enunciados de los espectadores considero que referirme a sus actitudes y reacciones físicas durante las funciones es muy importante en términos de análisis de la performance. Cuando detallaba en el capítulo IV la ubicación en el espacio escénico de los actores-pacientes al inicio de la obra y en gran parte de la misma (en la primera fila, junto al público) hice mención a que algunos espectadores cambiaban de ubicación. Inhibición frente a la alta exposición o rechazo (frente a sus vestimentas, temblequeos, miradas particulares, rasgos fenotípicos) podrían ser parte de la explicación. Estas actitudes no se manifiestan verbalmente, pero si son notorias. De igual manera se producen cuando los actores interpelan con preguntas en forma directa a integrantes del público o cuando la energía en la actuación es muy elevada, caso concreto del monólogo de Ramón o algunas intervenciones de Natividad personificando a la muerte. Enorme expectativa se genera asimismo frente a las intervenciones de Guillermina. Su voz balbuceante y su brazo temblequeante generan un profundo silencio y expectativa en el público.

Para finalizar, dos opiniones más sobre la puesta de "No esta loco quien pelea" realizada en Gral. Roca durante el Festival Patagónico de Teatro el pasado 16 de agosto de 2013 y que coincidió con el homenaje al fallecido director y actor Humberto Coco Martínez en diciembre de 2012, autor del texto.

"El Coco estuvo ahí todo el tiempo, una síntesis prácticamente absoluta del Coco, tuvo todo, no le faltaba absolutamente nada a la escena, una clase abierta del teatro popular, cualquier cosa que intente profundizar.....no podemos dejar de hablar de cada cosa que vimos. Cada detalle tiene una ligazón con la historia , con su propia historia, con la historia del país, con la historia del teatro y de todos los teatreros, con la historia del país, con la lucha de clases. No le faltó nada, es irrespetuosa como el Coco la obra, nos arrancó las sonrisas y las lágrimas a todos los que

estábamos ahí porque el Coco estuvo sobrevolando todo el tiempo, como si supiera, fue lo que más me conmovió, todo el tiempo estuve pensando si fue esto lo último que escribió el Coco, porque hecha para El Brote, esos actores con esas características tan particulares, un legado nos dejó, todo lo que quería decir, lo dejo aquí”.

Marcela Juliá (Directora y Actriz)

“Fue una fiesta. Quedé impresionado, varias cosas, saber que estos textos para algunos de nosotros que conversábamos con Coco estaban en él , como era Coco los iba madurando con el tiempo, el trabajo impecable, muy buen trabajo de Gabi con la gente, ella misma, una actriz patagónica con un potencial increíble, el mejor de los homenajes para Coco”.

Raúl Toscani (Director y Actor)

Raúl nos dice que quedó impresionado. Impresionado es sinónimo de emocionado, sorprendido, excitado, asombrado, conmovido (diccionario Espasa-Calpe 2006). En ambos casos se destaca la emoción, fruto de la intersección de lo alegre, lo popular, lo trágico y la figura de Coco y su poética sobrevolando el conjunto de las escenas.

Capítulo VI - De un No lugar al lugar de actor

Liminalidad : de la estigmatización al aplauso.

Lo mío es hermoso porque es delirio.
Acá no existe el delirio de grandeza ni de pobreza, sino el otro delirio... el delirio de que estás casada,
por ejemplo, y en realidad no estás casada,
De que tenés novio pero no tenés novio,
De que tenés un amante pero no tenés un amante,
De que tenés un amigo pero no tenés un amigo,
De que tenés un conocido pero no tenés un conocido.
O sea es una soledad perdida.
Se piensa, se habla solo, se gesticula solo y se mueve solo.
Es como estar en un escenario, solo que acá las cosas nacen solas, no necesitás un director ni una
directora.
Entonces te expulsan del miembro de la familia directamente.
Dicen los familiares: “Yo no me preocupo. Que se haga cargo el médico, la enfermera, el operador...
Cuando una persona no cae bien en el mundo de los familiares se lo sacan de encima.
En vez de dialogar discuten o golpean.
Y ahí terminás, despachada de la familia.

Guillermina Ormeño
(Actriz-paciente y poeta)

"No hay nadie que haya jamás escrito o pintado, esculpido y modelado, construido, inventado, a no ser para salir del infierno" Antonin Artaud

La fase liminal es un espacio que augura el cambio, donde tenemos la posibilidad que todo suceda. El sujeto es libre y está abierto a todas las aventuras y para ello se necesita la capacidad humana de invención y anticipación. El hombre goza de fantasía e imaginación y de una capacidad innovadora para crear perspectivas y ficciones (de ahí la importancia del arte, de la ficción, de los cuentos...).

Víctor Turner (1980) afirma que debe considerarse el periodo marginal o de liminaridad como una situación interestructural en el marco de lo que Arnold Van Gennep³⁴ definiera como "rites de passage" (ritos de pasaje). Dichos ritos indican y establecen transiciones entre dos estados. Define "estado" como una situación estable y fija (p. ej. un rol dentro de la sociedad: oficio, profesión, rango o status social), concepto que también puede aplicarse a las condiciones ecológicas, o a las situaciones física, mental o emocional en que una persona o un determinado grupo puede encontrarse en un momento concreto.

Considerando, en términos de Richard Schechner, al teatro como un ritual – no aventurando opinión acerca de si es el ritual el que crea el teatro o viceversa – es que interpreto que es pertinente ubicar la transición del loco a actor como una experiencia análoga al rito de pasaje. Para ello es menester en primer lugar intentar definir cuál es el estado de "locura". Hay quienes intentan presentar la locura como un estado de felicidad, de éxtasis, producto de la sin-razón. Para otras visiones Implica dolor, sufrimiento, estigmatización, discriminación. A propósito de ello Marisa Wagner, psicóloga social, poeta y ex paciente de El Borda recientemente fallecida afirmaba:

³⁴ Arnold Van Gennep (1873-1957) fue un folclorista y etnógrafo francés de origen alemán. Nació en Ludwigsburg, reino de Württemberg. Estudió etnografía, sociología, religiones comparadas y lenguas orientales en la Sorbona, donde obtuvo su doctorado.

"la locura destruye, descompone, deteriora. E impide toda posibilidad de hacer arte, impide la creación. Seguramente es cierto que Vincent Van Gogh estaba loco cuando se cortó la oreja pero lo que sí es más seguro es que no estaba loco cuando pintó Los Girasoles o sus autorretratos, para eso debió salir de la locura, reconstruirse y trabajar mucho. En segundo término porque detesto que se haga apología de la locura creyendo y haciendo creer que la locura tiene ciertos perfiles bondadosos que podrían producir arte y artistas", y continúa: "La locura no hace poetas, tanto yo como muchos compañeros que escriben poesía en el manicomio, la hemos escrito siempre desde la lucidez. ¿Por qué digo esto?. Porque así como existe un prejuicio discriminatorio del loco, existe su contracara, pero que es lo mismo, y es la apología de la locura".

Afirma Vicente Zito Lema (1975), psicólogo social, dramaturgo y poeta:

"Nos es difícil entender cabalmente el dolor, tan profundo, que hay en la locura; un sufrimiento que supera al hombre, que lo conmueve hasta grados infinitos".

En igual sentido, Julieta Faisca (ex actriz-paciente de El Brote) afirmaba en el 2005:

"yo necesito una energía, tengo un embrollo, tengo un peso bárbaro de miedo, de preguntas...no puedo disfrutar, lo que todo ser humano necesita, un poco de felicidad. no es un objetivo superficial, es la sensación más hermosa, es más allá de la estructuración del peso, más allá de lo cuadrado, más allá de lo que podemos ver con el cuerpo que tenemos".

Alfredo Moffat (2007) psicólogo social, sintetiza sus cuarenta años de experiencia en el tratamiento de crisis y expresa:

"Las crisis psicológicas ocurren ante transformaciones inesperadas, el yo no se percibe a si mismo en ese presente y se detiene el tiempo subjetivo".

"En los momentos de discontinuidad de esa aventura del existir, el yo queda solo y paralizado, si pierde a ese otro, se pierde a si mismo. La mirada del otro es lo que me define, yo existo en ese transcurrir, si desaparece el conflicto, se detiene la vida y desaparece el sujeto".

Refiriéndose al brote psicótico dice:

“los testimonios clínicos inmediatos son “el tiempo se detuvo”, el paciente relata la inaguantable sensación de paralización del devenir, donde el instante es infinito, algo así como haberse “caído en la eternidad”.

“La enfermedad mental tiene que ver con la mutilación de ese sentido singular, con una falla de la estructura, que se desdibuja, y la terapia con encontrar los caminos para la reparación de ese núcleo de sentido”.

“Si nos preguntáramos sólo qué es la locura sería como preguntarnos qué es el caos, pregunta muy difícil de responder. Pero si invertimos la pregunta y nos preguntamos qué es la cordura, vamos a ver que es más posible de contestar, pues está configurada, es algo, tiene sus reglas, su estructura. De modo tal que la locura viene a ser sólo la falta de cordura. Dimos vuelta figura y fondo, y por el fondo configuramos la figura. Esto queda claro en física donde a nadie se le ocurriría preguntarse por el frío, pues no existe, sino por el calor que sí existe, y por lo tanto el frío es ausencia de calor”.

“El paciente en brote se mira al espejo pero no se reconoce, camina pero no sabe “quién camina”, se perdió a sí mismo, por eso se le llama alienado que, etimológicamente, quiere decir extraño, extranjero de sí mismo, está “fuera de sí mismo” “.

“En el brote psicótico el enfermo habla desde una significación distinta a la nuestra, dice una palabra que para él tiene una significación delirante, por ejemplo: cree que la palabra perro puede morder, no discrimina entre el signo y lo que señala. Esta omnipotencia de la palabra está presente también en la infancia y en los rituales mágicos, donde una palabra secreta puede enfermar o matar”.

“El brote genera un sentimiento de vacío inaguantable donde el paciente siente que queda cósmicamente solo. Entonces crea su delirio, que le permite vincularse con alguien, que muchas veces es un perseguidor que puede ser un marciano o un monstruo. En el delirio paranoide, el perseguidor lo

controla, con lo cual él se siente mirado y vuelve a existir. Además tiene un otro con el que puede dialogar aunque sea delirantemente”.

En el marco de una asamblea que el grupo de teatro realiza quincenalmente una actriz no paciente relata la siguiente experiencia: una de las actrices cuenta una situación *vivida*: "estaba en mi casa y empecé a volar por el interior de ella, en posición invertida, recorriendo las habitaciones y chocando de vez en cuando contra las paredes. Por suerte tenía un casco". Otro actor le dice: "entonces viviste un viaje cósmico".

Las situaciones de aparente normalidad se ven cotidianamente atravesadas por este tipo de delirios. Marisa Wagner, consultada acerca de con que patología se ingresa a los manicomios del estado decía:

"Con la pobreza, la primera, y la segunda es cualquier crisis que tengas. La internación manicomial tiene que ver con otras causas que son sociales y no tiene que ver con la patología porque yo podría no haberme internado jamás si hubiese tenido personas continentales, afecto, dinero y otras cosas".

En el caso de algunos de sus integrantes cuando el grupo El Brote utiliza la categoría "pobreza" como categoría nativa, no se aleja de la realidad. Proviene de las sombras no sólo por su estado (al que antes hacía referencia) sino porque algunas de sus historias, sobre las cuales he dado testimonio, son historias de pobreza y marginalidad. Tanto Guillermina como Elina explican que a ellas "nadie les da trabajo". Su única posibilidad es sobrevivir de un subsidio estatal. De todas formas es menester destacar mi no coincidencia con una caracterización de pobreza para el conjunto del grupo de actores-pacientes. Se trata de una generalización que no se corresponde totalmente con la realidad actual. Si es cierto que todos ellos provienen de situaciones de pobreza y de experiencias de vida muy duras. Pero no coincide en todos los casos con su situación hoy. Pensiones en algunos casos (originadas en el fallecimiento de familiares) o herencia en otro son el motivo del cambio mencionado. La utilización de la categoría nativa "pobreza" debe asociarse en su interpretación a las historias de

los actores-pacientes de las que he dado cuenta en el capítulo III. Desde el punto de vista de los integrantes del grupo y de la dirección actoral históricamente se viene hablando de "pobreza", categoría ligada según ellos inexorablemente a la locura. Los textos de la obra "No esta loco quien pelea " reflejan este mismo sentido. Y es coincidente con la frase más arriba transcrita perteneciente a Marisa Wagner. Es irrefutable, en base a las propias estadísticas oficiales, que los manicomios en nuestro país están poblados exclusivamente por pobres. De allí la asociación de locura con pobreza.

Un rasgo común a destacar tiene que ver con sus relaciones familiares. Un fragmento del texto de Guillermina que encabeza este capítulo es elocuente en este sentido:

"Entonces te expulsan de miembro de la familia directamente. Dicen los familiares: "Yo no me preocupo". Que se haga cargo el médico, la enfermera, el operador...Cuando una persona no cae bien en el mundo de los familiares se lo sacan de encima. En vez de dialogar discuten o golpean. Y ahí terminás, despachada de la familia".

El abandono familiar es una constante. De allí la identificación de los actores-pacientes con el grupo al cual designan como su "familia". Se constituye un fuerte lazo social al interior de la comunidad que durante casi diecisiete años han conformado y fortalecido.

Desde la definición que da Ignacio Lewcowicz a la categoría de "no lugar", de allí partiendo, y de la interpretación que los autores precedentes hacen del estado de locura, reconstruimos algunas de las experiencias transitadas por los actores de El Brote recuperando textos escritos por su directora Gabriela Otero en el transcurso de estos dieciséis años de vida del grupo. Este conjunto de textos, aún no sistematizados, constituyen un rico material que siendo fruto de la experiencia habilitaría a futuro la construcción de un corpus teórico. Dada la importancia que le atribuyo, pues expresan concretamente los procesos – objetivo del presente

trabajo- que constituyeron a El Brote me esforzaré por ser fiel a su letra, surgida de la recopilación de textos y entrevistas realizadas. Otero se refiere al significado de ser un paciente de salud mental y los caminos que el teatro le ofrece, concibiendo esos caminos como fisuras o grietas que socavan una mirada hegemónica y estigmatizadora:

“Ser pacientes, objetos o instrumentos en manos de una cultural hegemónica o ser actores protagonistas en busca de libertad , estar atrapado en un mundo que no le hace lugar o producir un nuevo nacimiento en otro lugar, subjetivamente hablando: he aquí la disyuntiva. En el psicótico no se ha dado un proceso de individuación. La mirada del director teatral lo recubre de un ropaje, el de actor. La técnica teatral constituye un discurso que lo aloja. A aquel que está fijado, atrapado, congelado en un mundo que no le hace lugar, lo hacés nacer de nuevo en otro lugar. Subjetivamente hablando”.(Gabriela Otero- Presidenta y Directora Teatral de El Brote- Texto presentado en el Congreso de Desarrollo Cultural Comunitario realizado en Marzo del 2006 en la ciudad de Granollers-Catalunya).

En una entrevista realizada a la Dra. Susana López Anido (psiquiatra y fundadora de El Brote) nos manifestaba que las mejores experiencias terapéuticas de las cuales había sido testigo en su larga trayectoria profesional fueron aquellas en que se construye un "lazo social". Agregaba que la neurobiología más dura dice que el cerebro se termina de mielinizar³⁵ afuera, el ser humano no nace completo, ocurre hasta los cinco años y después en el rebrote de la adolescencia y obviamente toda la migración neuronal se hace en el entorno social durante la adquisición del lenguaje (el baño del lenguaje según Lacan). Si pensamos eso advertimos que la subjetividad se conforma en relación a lo social, cultural y familiar. No hay ninguna posibilidad que la esquizofrenia sea neonatal. Salvo que el neonato sufra un estrés neonatal inclusive de tres generaciones, hay que buscar una raíz tres generaciones hacia atrás de algún trauma. Lo que el

³⁵ Fenómeno por el cual algunas fibras nerviosas adquieren durante su desarrollo mielina. En el embrión humano comienza en torno a la decimocuarta semana tras la fecundación. La mielina se encuentra en el sistema nervioso, formando una capa gruesa alrededor de los axones de las neuronas en seres vertebrados y permite la transmisión de los impulsos nerviosos entre distintas partes del cuerpo gracias a su efecto aislante.

psiquismo no puede del todo solucionar, y se pasa de generación en generación. Un antecedente por ejemplo de la esquizofrenia es el abuso sexual (hecho traumático) en la edad temprana. A propósito del "lazo social" la directora de El Brote, refiriéndose al espacio asambleario del grupo afirma:

"Esta vivencia grupal está signada por valores como la tolerancia, la solidaridad y el respeto (aspectos también de una *"legalidad en juego"*: ética teatral). Esto último también ha sido objeto de una construcción, ya que el campo grupal ha sido frecuentemente arrasado por los *impulsos y proyecciones* más primarios y hasta brutales (como cuando en un ensayo general un actor quiso partirla una silla en la espalda a otra actriz; u otro actor forcejeó físicamente –y tenía mucha fuerza- con la directora en el intento por aporrear a un actor nuevo a quien calificó de "homosexual puto de mierda"). Además de estas *compulsiones al acto* también los *criterios narcisistas* (propios de la estructura psicótica) que impedían ponerse en el lugar del otro, fueron aspectos en los que se trabajó arduamente, para finalmente poder decir que en el año 2005 el grupo debatió en Asamblea si para el reparto de un dinero extra que se recibió debía primar el criterio de reparto en partes iguales (a igual tarea igual remuneración) o el de necesidad (dar más a los compañeros que más lo necesitan). Tras un intercambio de opiniones el criterio elegido por unanimidad fue este último, teniendo en cuenta que había dos compañeras en el grupo a quienes no les alcanzaba el dinero para comer. Esto habla a las claras de la posibilidad de ponerse en el lugar del otro y de poder optar por la solidaridad antes que por el beneficio propio".

La situación que la directora describe no ha sido totalmente superada. Recientemente se han vivido momentos en las cuales una actriz paciente exclamaba en una asamblea " **aquí la única importante soy yo**", reflejando una actitud narcisista inherente a todo ser humano. El narcisismo, en el análisis del psicólogo Hugo Bleichmar (1983) como árbitro supremo en el hombre puede hacerle gozar tanto con la liberación de las pulsiones como con su represión. La satisfacción o tensión narcisista constituye un telón de fondo de toda la vida mental y desempeña en el nivel humano el mismo papel regulador que en el plano animal tiene la satisfacción o la frustración de las necesidades de alimentación o

sexuales.

Considero que el narcisismo debe ocupar un papel importante en el análisis antropológico de los sentidos que las personas adjudican a sus prácticas, dado que las condiciones estructurales que determinan el grado de satisfacción o de tensión narcisista- presente en todo sujeto -son independientes de la conciencia que pueda tener o no de ellas. Cuando Gabi se refiere al narcisismo en la cita precedente lo adjudica erróneamente sólo a la estructura psicótica. El narcisismo está presente en todos los seres humanos, sean estos neuróticos o psicóticos, tal como lo plantea Hugo Bleichmar. De allí que no pueda ser obviado -tanto en su faz represiva o liberadora de las pulsiones- en el análisis del sentido que las personas adjudican a sus prácticas. Estas apreciaciones de Gabi se trasladarán a su visión de las diferencias entre un actor neurótico y un psicótico, incurriendo en el mismo error de apreciación.

Emilio Rodríguez³⁶, considerando su participación en el experimento social en la Comunidad Terapéutica del Austen Riggs Center de Stockbridge, Massachusetts, destinado a modificar la estructura comunal y la acción terapéutica de un hospital mental durante más de una década sostiene:

“Soy severo en mi crítica y varias razones de peso me asisten. Ante todo, por ser éste un campo tan nuevo y promisorio. Además, porque tengo la convicción de que la comunidad terapéutica, con todas sus complejidades, es el camino para la psiquiatría social del futuro. Finalmente creo que la comunidad terapéutica puede arrojar luz a problemas que van más allá de la psiquiatría. Del mismo modo que Freud encontró en el síntoma del paciente neurótico un instrumento que dio la clave para la comprensión del fenómeno psicológico, es posible que el estudio de la comunidad terapéutica trascienda el campo de la psiquiatría y nos permita comprender mejor la dinámica de nuestra sociedad”.(1965: 166)

³⁶ Fue miembro didáctico de la Asociación Psicoanalítica Argentina y miembro fundador de la Asociación Argentina de Psicología y Psicoterapia de Grupo. Su obra , “ Biografía de una comunidad terapéutica”publicada por Eudeba en 1965 , esta considerado como un clásico en la materia.

Es pertinente también comparar la experiencia de El Brote con la del FAB³⁷ (Frente de Artistas del Borda) respecto de las asambleas que sirvieron de modelo a las que el grupo El Brote realiza. Las mismas se conforman como el organismo principal de toma de decisiones (desde la compra de un objeto hasta la creación y organización de los Festivales Latinoamericanos de Artistas Internados y Externados de Hospitales Psiquiátricos y de la Red Argentina de Arte y Salud Mental). Son quincenales – al igual que las de El Brote- con la participación de todas las personas implicadas en el proyecto. Este dispositivo promueve un modo horizontal de abordar las relaciones de poder, en el cual los pacientes internados y externados participan en igualdad de condiciones con los coordinadores. Las resoluciones se toman por votación y los coordinadores son también elegidos por voto mayoritario de las asambleas. Igual situación se da en El Brote. El FAB tiene 29 años de trayectoria. Es indudable la importancia de la creación del "lazo social" y el otorgamiento a los pacientes de un lugar de igualdad y dignidad. Es notable que a pesar de la existencia de experiencias exitosas y eficaces como las relatadas (Austen Riggs Center de Stockbridge, FAB , El Brote u otra como La Colifata³⁸) las legislaciones más avanzadas (Provincia de San Luis, Provincia de Río Negro o nueva ley nacional de salud mental) hayan omitido - entre otros aspectos - hasta el presente la participación de los pacientes en la toma de decisiones sobre los asuntos que les son inherentes. Refiriéndose a la experiencia del FAB decía Eduardo Pavlovsky (Página 12, 2/11/1995):

"Su resonancia internacional justifica su tarea en grupo del borde. Trabajar con dispositivos estéticos en pacientes psiquiátricos intentando crear nuevas producciones de subjetividad, "personificando" a través de la estética y de las interacciones en lo grupal y estimulando la recuperación de tan malogrado "cosismo institucional". Des-cosificando a

³⁷ Surge a fines de 1984. Es un movimiento artístico e ideológico independiente que funciona físicamente dentro del Hospital Borda al que concurren internos, externos, pacientes de consultorios externos y desde 1998 esta abierto a la comunidad en general.

³⁸ La Colifata es una ONG que brinda servicios en salud mental utilizando los medios de comunicación para la creación de "espacios en salud", además, desarrolla actividades en el área de investigación. Es comúnmente conocida como LT 22 Radio "La Colifata", la radio de los internos y ex internos del Hospital Borda de Buenos Aires. Es la primera radio en el mundo en transmitir desde un neuropsiquiátrico.

través del arte. Pero siendo siempre verdaderos artesanos".

Para quienes sus patologías les han socavado sus deseos, sus pasiones y sus proyectos de vida, el arte los convoca a un trabajo grupal dentro de un proceso creador. La pertenencia a un colectivo y el compromiso a través de la tarea, promueven el fortalecimiento de la identidad. Al describir Gabriela Otero su experiencia personal como artista afirma: "Poder establecer un vínculo con aquel que sufre sentimientos de despersonalización o desintegración del yo... Con aquel para quien el otro es un perseguidor... Con aquel para quien no hay otro y todo es sí mismo...".

"Esta relación adentro-afuera es a veces muy difícil de discriminar para el que padece esos trastornos, y para el profesor también es complejo y le exige desarrollar destrezas: ordenar sin imponer, dando opciones para la elección y favoreciendo el responsabilizarse de esas elecciones, la importancia del afecto y la confianza, la empatía, el manejo de los tiempos, la exigencia y la tolerancia, etc. También es necesario, interiorizarse en la mitología propia de la persona, su impronta cultural. Es como tratar de leer caracteres de un idioma desconocido: el artista frente al loco es un espectador, un aprendiz de ese mundo desconocido al que se acerca con curiosidad y con amor, sabiendo que la locura implica un terrible sufrimiento: vivencias devastadoras tales como que te amputen la voz, que te corten en pedazos y te vendan en los ganchos de una carnicería, o que te persigan día y noche con radares desde un satélite para darte muerte. Tacto, mucho tacto y capacidad de escuchar, pero sin miedo o desconfianza. Esperando que surja la poesía".

En un video grabado en el 2006 sobre el grupo El Brote para difundir la experiencia, un actor no paciente -Matías – explicaba como percibía la relación entre él y los actores-pacientes. Decía Matías:

"En el trabajo grupal, en los ensayos y sobre el escenario somos todos compañeros en igualdad de condiciones, no hay pacientes y no pacientes, somos todos actores, no hay ni debe

haber actitudes paternalistas".

Fue distinta a la de Matías mi experiencia personal que se constituyó en disparadora de esta investigación, como relatara en la introducción. De mi experiencia del trabajo de campo entiendo necesario también relativizar este aspecto de la autonomía. Conversaciones y entrevistas mantenidas con los actores no pacientes respecto de las asambleas y experiencias cotidianas reflejan que las decisiones trascendentes para la vida del grupo no son tomadas por los actores-pacientes. Son elocuentes los dichos de Guillermina expuestas en este trabajo en las cuales reconoce su desinterés por las asambleas dado que afirma que a ella la aburren y que no le interesa decidir, a pesar de señalar su utilidad. Este tema está ligado, conforme a lo relevado en mi trabajo de campo, a la autoridad detentada por la directora del grupo. Autoridad reconocida y aceptada por los actores pacientes, en la gran mayoría de las oportunidades con gran pasividad. Ellos hablan de "las órdenes de Gabi". Si bien se verifica una actitud de respeto y afecto hacia Gabi por parte de los actores-pacientes es indudable también que sus instrucciones y recomendaciones son percibidas como "órdenes".

Respecto de la técnica teatral en particular Gabi nos dice:

"El aprendizaje de la técnica teatral en general, para cualquier persona, tenga o no patología mental, permite "descolonizar" el cuerpo, aprendiendo e incorporando posibilidades nuevas de expresión, superando resistencias. Aprendemos un segundo lenguaje, el lenguaje del comportamiento escénico, modelando nuestra energía en el espacio, el tiempo y en la interacción con los demás. Los ejercicios de entrenamiento nos permiten ampliar nuestro espectro de posibilidades al incorporarlos como una segunda naturaleza".

"Los elementos vertidos en las escenas por los actores pacientes solían carecer de conflicto o el conflicto estaba fijo, por ejemplo: conflicto personificado en una persona u objeto "malo" sin contradicciones, estático. Faltaba el verbo es decir las acciones concretas que ese personaje desarrolla

para el logro de sus objetivos, no había profundización del conflicto, despliegue de la “dramática de la vida” que permitiera una transformación creíble de la situación planteada. Las diversas situaciones aparecían y desaparecían como nubes sobre el cielo sin dejar aparentemente rastros. Y si había transformación por ejemplo en el personaje malo, la transformación no respondía a la dialéctica acción-reacción en la interacción con los otros personajes, si no que era estereotipada o aparentemente carente de “sentido común”. Yo me focalizaba en alguna de estas situaciones que aparecían, me detenía allí, intentaba que los actores desplegaran el juego de las acciones y reacciones, pidiendo mayor intensidad, alentándolos a seguir la ruta de los hallazgos, entrenándolos en la doble atención de si mismos y del otro. A veces se trataba simplemente de sostener la duración en el tiempo del conflicto, no anticipando su resolución, incluso no resolviéndolo. Se intentaba captar las emociones en ese sostener sin resolución, los gestos espontáneos para luego amplificarlos, las “pistas” que llevaran al juego, a poner en evidencia lo absurdo, la repetición exasperante, la perplejidad, la ruptura o lo imprevisto. También podía señalarse alguna característica personal de alguno de los actores que permitiera dar un desarrollo a la escena”.

En el párrafo precedente se hace mención a un tema central en el teatro: la dialéctica acción-reacción, el conflicto. Al principio de la experiencia esto estaba ausente. La monotonía invadía la representación. La acción es lo que Gabi incorpora incentivando el juego, rompiendo la monotonía, demandando mayor energía. Apoyándose en la propia vida de los actores-pacientes y en sus delirios encuentra los elementos de una técnica innovadora que ha permitido a El Brote destacarse en la producción teatral generando una estética propia. Estética que no habría sido factible sin que mediaran años de investigación y práctica. Una importante experiencia relata Gabi en la construcción de la obra Tun Tun ¿Quién Sueña?

“Luego el hallazgo del cuento “Profesor Miseria” de Truman Capote permite la aparición de una intertextualidad que da la dimensión social y política a la obra al narrar la vida de una muchacha pueblerina que debiendo sobrevivir en la gran ciudad se entera de la existencia de un magnate excéntrico

que compra sueños, sueños nocturnos. Las escenas de los sueños anteriormente creadas por los actores pacientes, permitía al público de la obra ser testigos de la interioridad de la protagonista y la disolución-indiferenciación creciente que va sufriendo a medida que el capitalista se apropia de su subjetividad a cambio de dinero. Hasta aquí la espiral concéntrica en el proceso de construcción de esta obra en particular llamada "Tun Tun ¿Quién sueña?". Pensemos en 4 círculos concéntricos: De la problemática personal fijada en el conflicto no resuelto sometedor-sometido (1), al engarce de la escena con las otras escenas mediante el hilo realidad-sueño o sentido común-locura (2) y de allí al entramado con un texto de autor (3) que se abre a la problemática de nuestro sistema de vida capitalista, que borra las subjetividades en la masificación del consumo (4). Este último círculo configura el sentido político de la obra, que si bien no está presente inicialmente en las improvisaciones de los actores, permite una comprensión más totalizadora de las problemáticas individuales en el contexto de las relaciones sociales y de dominación".

La incorporación al elenco de actores no pacientes, produjo importantes revelaciones:

"Otra cuestión que se hizo presente ya desde el año 1998 en que incorporamos al elenco actores sin problemas psiquiátricos: ante el público su actuación aparecía desmerecida en comparación a la presencia cautivante de los actores pacientes con su frescura y autenticidad. Estos no representaban sino que presentaban, estaban presentes, lo cual no significa que no fueran conscientes de que estaban actuando. La diferencia con los actores convencionales es que éstos tenían excesiva conciencia de sí, propia del mundo neurótico, que se piensa constantemente a sí mismo (su propia "personalidad" ocupa lugar), y esa cualidad de la expresión es percibida por el público. Creo que el actor psicótico ha aprendido a sentirse sostenido por la escena y "ser en ella", no está tan marcado por el miedo al ridículo o esa internalización del "yo censor" que lo limita, lo que tampoco significa que no haya conciencia de un mejor o peor desempeño en las distintas presentaciones. En estas generalizaciones siempre hay casos particulares que atender, pero intento dar cuenta con ellas de la apropiación del oficio teatral por parte de los actores pacientes con una razón vital en juego: la conquista

de otro espacio en lo social: el de actores productores de discurso en una sociedad que los silencia y reduce a la pasividad. Para los actores "normales" el desafío ha sido y es, que su expresión artística tenga el grado de verdad y necesidad vital que borre las obviedades de la convención teatral. Es decir que el común denominador en ambos casos es aquel lugar escurridizo a la hora de explicarlo, pero que constituye una profunda experiencia humana, y que es el Arte".

El proceso de entrenamiento dio lugar al surgimiento de una poética propia:

"A través de los años investigamos en una poética que conjuga dos aspectos. Por un lado los aportes singulares de los actores, no como puro síntoma sino ya como creación (haciendo un invento teatral de lo que parece un descarte, o una irrupción inapropiada) y por el otro una conciencia crítica del contexto social y sus mecanismos de opresión-segregación. Es como si combináramos surrealismo con teatro épico".

"La palabra griega *energía* quiere decir estar listo para la acción, a punto de producir trabajo. El actor modela su energía y crea la ficción (la raíz de la palabra ficción alude a dar forma, modelar). Los actores de El Brote actualmente modelan su energía al interactuar con personas y elementos concretos, y también, en mayor o menor medida, interactúan con elementos de la fantasía, de la imaginación, producto de la creatividad, teniendo plena conciencia de que se trata del juego teatral. En otros momentos si la persona estaba en pleno brote ha sucedido que el propio delirio no pudiera discriminarse de las situaciones representadas. Por ejemplo: Guille contesta a "el pensante" de un compañero que tiene al lado o a la coordinadora mientras simultáneamente ejecuta una consigna, es decir que sostiene dos planos simultáneos: hablando con su interlocutor en la escena y largando frases en voz baja a los supuestos "pensamientos" de los demás que sin duda oye. Cuanta complejidad, si queremos comprender cómo funciona su mundo. No es previsible y si no lo reducimos a la caracterización de patológico, privándolo de su misterio, nos sitúa ante el asombro y nos permite entrever quizás, las puertas de una poética diferente".

Hasta aquí en este capítulo hemos transitado un camino cuyo punto de partida es un "no lugar", aquél en el cual el actor-paciente no es reconocido por el "otro", donde se lo invisibiliza, margina y estigmatiza. Desde distintos autores de la disciplina psicológica he explicado luego en que consiste "el brote psicótico", y el padecimiento que significa para quien lo sufre. Luego las técnicas (de gestión y actorales) ideadas por la directora del grupo que facilitaron en primera instancia la conformación de una *communitas* y luego la apropiación de una técnica actoral que transmutando el delirio en ficción genera una producción teatral cuya estética y ética adquieren características muy particulares. Tan particulares que se transforma en un teatro que se "cree".

Carlson Marvin³⁹ habla del teatro "como una experiencia religiosa", haciendo referencia a un teatro que se "cree". Un teatro de discurso directo, en el cual la convicción, la sinceridad y el testimonio son más importantes que las habilidades de la actuación profesional. Grotowski asigna relevancia a lo grupal: "Cuando digo "compañía teatral" quiero decir teatro de conjunto, el trabajo de mucho tiempo de un grupo. Trabajo que no está vinculado en forma especial con los conceptos de vanguardia y que constituye la base del teatro profesional de nuestro siglo". Durante dieciséis años El Brote ha configurado una compañía, concepción alejada del teatro-espectáculo para el cual un director poseedor de un texto convoca aisladamente a un grupo de actores-notables para representarlo. En el caso de El Brote pasa algo que entiendo es más "real", más verdadero, más sincero y más significativo de lo que ofrece el teatro común. Ese algo es el testimonio: una historia personal y grupal, una situación existencial límite. Y como dice Richard Schechner "y lejos de ser actores comunes que representan personajes, los actores son los significados que representan". Inspirado en dramaturgos y directores como Brecht, Kantor y Artaud el teatro de El Brote además de entretener busca servir al pueblo, desenmascarar a sus opresores, bregar por una vida mejor, una vida que merezca ser vivida. De allí que su directora Gabriela

³⁹Profesor Distinguido de Teatro, Literatura Comparada y Estudios de Oriente Medio. en el Centro de Graduados de la City University de Nueva York. Sus intereses de investigación y de enseñanza incluyen la teoría dramática y la historia del teatro occidental europea y la literatura dramática, sobre todo de los siglos XVIII, XIX y XX.

Otero afirma que no hay estética que no responda a una ética. La forma no puede desvincularse del contenido.

En mi extenso trabajo de campo he tenido oportunidad de mantener conversaciones informales con actores pacientes y no pacientes. En ellas pude detectar visiones y opiniones no absolutamente coincidentes con las que en las obras (tanto las que son fruto de improvisaciones como las de texto de autor) se manifiestan. Esto me remite nuevamente al tema de la autoridad, tanto de Gabi como directora o de Coco Martínez como asistente de dirección. Hablo entonces de una impronta ideológica que no siempre aparece como absolutamente internalizada por los actores, pero si respetada por el grupo en su conjunto.

Como afirma Schechner en el teatro que se "cree" la vida real ha invadido al teatro. Las acciones tienen consecuencias. Así lo afirmaba Humberto Coco Martínez cuando decía: " un acto creador es aquel que soporta tener consecuencias". Y continuaba:

"A través del teatro no quiero convencer a nadie. Quiero confrontarlo, inquietarlo, cuestionarlo y en esa brecha agitar las ideas que reproducen y encubren, el consenso que legitima la realidad de "lo dado", el *status quo*, lo que el sistema necesita invisibilizar para perpetuarse".

Por ello afirma que en estos años El Brote ha sido una metáfora empecinada en demostrar su realidad. Dice Coco Martínez:

"El Brote, el grupo que asisto en Bariloche hace 15 años, cuyos actores son pacientes de salud mental que vienen de la exclusión y la pobreza, y continúan, continuamos haciendo del dolor un acto de creación. El Brote, nombre que habla de crisis, de sufrimiento, del brote psicótico, pero también de la posibilidad de surgimiento de algo nuevo, de nacimiento".

Schechner (2000:255) nos habla del teatro RASA (de origen hindú) , en contraposición al denominado TEATHRON (de origen griego, ese panóptico

racionalmente ordenado y distanciado por el análisis). Y propone una teoría que denomina "rasaestética". Entendida como el resultado acumulativo de reacción involuntaria y reacción voluntaria. Los espectadores sensibles sienten placer después de gozar de la variedad de emociones expresadas por los actores en palabras, gestos y sentimientos. El teatro griego y todo el teatro europeo derivado de él, son lugares de/ para ver y decir. La marca distintiva de esta clase de teatro (y después también del film y la televisión) es su especularidad, sus estrategias para "mirar" (Schechner, 2000:256).

La eficacia de la performance depende sustancialmente de la respuesta activa y de la participación del público. Cuando la gente dice que siente algo "en el estómago", "que lo sabe en las tripas" realmente tiene una sensación, una respuesta neural, que puede interpretarse como una emoción.

Traigo a colación nuevamente el comentario de Laura, una espectadora, quien al finalizar la función decía:

"El brote, conmovedor **por lo verdadero hasta las tripas**...hace falta de esta gente, de estos espacios, de estos artistas...más que de los que adoramos adorarnos entre nos...querida gente, un abrazo!".

V. Turner (1980) ha destacado la importancia de lo sensorial y corpóreo en los procesos de simbolización y ritualización. Para Edmund Leach (1989) la función del arte era ilustrar principios morales transgrediendo los límites de la sociedad. El arte atraviesa fronteras culturales ambiguas y dice "lo que no puede decirse" en la vida real, lo que es tabú. El arte permite al sujeto mostrar sus capacidades creativas e involucra un enriquecimiento de la personalidad en tanto significa una nueva experiencia afectiva, clarifica conceptos y es comunicable. Permite romper el aislamiento y el silencio para generar nuevos espacios de reflexión y creación. Si bien, en el caso de el Grupo El Brote – al igual que en el del FAB - su objetivo no es terapéutico –se van dando y se perciben resultados exitosos. Decía María Fux ⁴⁰:

⁴⁰ María Fux (Buenos Aires, 2 de enero de 1922) es una bailarina, coreógrafa y danzaterapeuta

"Creo que la danza y el movimiento, encarado en lo creativo que todos tenemos, ayuda a una profilaxis terapéutica que deberíamos realizar a diario.....se acrecientan así las posibilidades de ir al encuentro de esa parte subyacente sana que hay dentro de cualquier ser, aún en casos límites".

Se podría afirmar que la creación artística da al sujeto la posibilidad de expresar aquello que la vida en sociedad no le permite poner en evidencia. Promueve un agenciamiento de parte del sujeto de aquel sufrimiento que lo aleja de los lazos sociales, lo cual a su vez produce un distanciamiento de la enfermedad y por lo tanto un efecto de producción de salud (Ferioli: 1999). En términos freudianos el arte se constituye en una herramienta para sublimar el sufrimiento. Pichon Riviére⁴¹ afirmaba que, el artista alienado, está impulsado a crear con el fin de transformar el mundo real; no busca un público ni trata de comunicarse. Elías Norberto Abdala⁴² sostiene que una mayoría de especialistas se vuelca a la idea de que, a través del arte, los esquizofrénicos intentan reconstruir un mundo propio que se encuentra escindido y fragmentado. E intentan, pincel en mano, recomponer el camino que los separa del mundo real. Porque comunicarse con el mundo real es uno de los grandes dramas de los enfermos psicóticos. En el caso de El Brote se dice : de paciente a impaciente.....de paciente a actor.

La ley y el orden . Lo Jurídico

Ignacio Lewkowicz (2004:98) afirma que "el sujeto estatal (tal como es concebido por el Estado)⁴³ , el ciudadano, tiene conciencia política, conciencia social, conciencia jurídica, conciencia ciudadana. Se es humano sólo en la medida en que se posee conciencia o razón. Es una cuestión de Estado, en ello va el ejercicio mismo de la soberanía". Por lo tanto si en la base de la ciudadanía hay un soberano loco toda la estructura jurídica moderna se desmoronaría. Se hace

argentina. Es reconocida como desarrolladora de un sistema propio de danzaterapia en Argentina.

⁴¹ Enrique Pichon-Riviére fue un médico psiquiatra suizo nacionalizado argentino, considerado uno de los introductores del psicoanálisis en la Argentina y generador de la teoría de grupo conocida como grupo operativo.

⁴² Profesor Titular de Psiquiatría USAL y IUSAM

⁴³ La aclaración es nuestra

imperioso entonces la exclusión del loco. Si no se lo puede excluir, se lo reprime, se lo encierra. Y cuando se habla de conciencia se la esencializa constituyendo un sinónimo estricto de "conciencia normal". El dispositivo normalizador está en la gramática misma. El problema es que el "loco" está fuera del discurso normalizado, tiene otro discurso. Y para ello el Estado cuenta con la ley. Por ello nos hemos extendido en este aspecto en el capítulo primero, dado que es el dispositivo lógico esencial para la normalización. Sobre un conjunto enorme de situaciones diversas la ley establece que es "lo normal". El dispositivo lógico es la ley, el dispositivo tecnológico "el encierro".

El objetivo de los párrafos precedentes fue el de configurar un marco para introducirme en el concepto de racionalidad, íntimamente ligado a los de "locura", "demencia", "enajenación", "incapacidad", "alienación". "enfermedad mental" con los cuales nuestro derecho suele definir la figura vulgarmente conocida como "loco".

En un artículo denominado "Los dementes" y las reformas introducidas por la ley 17.711 de Luis Moisset de Espanés⁴⁴ el autor afirma al inicio del mismo: "Luego, es evidente que no pueden gozar de esa capacidad (se refiere a la capacidad jurídica) quienes están privados de su razón por motivo de una enfermedad mental". ¿Quiénes son estos enfermos?. El artículo 141 del Código Civil ha sido reformado por la ley 17.711 y en la actualidad expresa:

"Se declaran incapaces⁴⁵ por demencia, las personas que por causa de enfermedades mentales no tengan aptitud para dirigir su persona o administrar sus bienes".

El mencionado artículo ha reemplazado al art. 3615 del Código de Vélez Sarsfield quien en sus notas decía:

"...Nombramos sólo en el artículo a los dementes, porque

⁴⁴ Recibido de abogado en 1957 y doctor en Derecho en 1964 por la Universidad Nacional de Córdoba, I su tesis doctoral "La lesión en los actos jurídicos" fue determinante para la incorporación de la lesión subjetiva al Código Civil Argentino. Ha sido miembro del Tribunal Superior de Justicia de Córdoba. Es Académico de Número de la Academia Nacional de Derecho y Ciencias Sociales de Córdoba, desde 1972. Habiéndose desempeñado en varias ocasiones como su Presidente. Es también miembro de numerosas academias científicas sudamericanas, de América Central y europeas.

⁴⁵ Se refiere a la capacidad de hecho que supone en la persona una voluntad sana y apta para actuar por sí sola en la vida jurídica.

la demencia es la expresión genérica que designa a todas las variedades de locura; es la privación de la razón con sus accidentes y fenómenos diversos. Todas las especies de demencia tienen por principio una enfermedad esencial de la razón, y por consiguiente falta de deliberación y voluntad. La demencia es el género y comprende la locura continua o intermitente, la locura total o parcial, la locura tranquila o delirante, el furor, la monomanía, el idiotismo, etc...".

Los dementes, de acuerdo a lo expresado en el inc. 3 del artículo 54, son considerados por el Código como incapaces de incapacidad absoluta⁴⁶; esta disposición debe ser complementada y coordinada con el art. 140:

“Ninguna persona será habida por demente, para los efectos que en este Código se determinan, sin que la demencia sea previamente verificada y declarada por el juez competente”.

O sea que no basta el simple estado de enfermedad mental para que la persona sea considerada incapaz; es menester que la demencia sea verificada y declarada en juicio.

Afirma Moisset de Espanés que la ley no persigue una mera declaración de enfermedad, sino la comprobación de un estado de incapacidad jurídica para actuar en la vida de relación. Tratando de sintetizar el autor afirma: “El objeto que la ley persigue al someter a los dementes a un régimen de protección, no es sólo preservar su salud, sino específicamente el de resguardarlos a ellos de su propia inconciencia, y de la explotación de los terceros, equiparándolos a los menores y poniendo el cuidado de su persona y de sus bienes a cargo de un curador” (Cam. Civil Capital, sala C, 30 julio 1965, E.D. 12-361.)

El Proyecto de Reforma del Código Civil en nuestro país incorpora algunos conceptos interesantes respecto del código en vigencia, veamos por ejemplo en

⁴⁶En Derecho se habla de incapacidad absoluta cuando la ley priva a las personas físicas de la facultad de obrar por sí misma, declarándolos incapaces, fundamentándose en la falta o insuficiencia de su desarrollo mental (caso de las personas por nacer, los menores y los dementes) o la imposibilidad de poder manifestar su voluntad (caso de los sordomudos que no pueden darse a entender por ningún método), considerando que el elemento volitivo (voluntad) es básico en la formación de todo acto jurídico. La incapacidad de hecho impide a determinadas personas ejercer por sí mismas sus derechos y contraer obligaciones.

particular la redacción del art. 31 integrante de la Sección 3ra. sobre Personas con incapacidad y con capacidad restringida por razones de carencia de Salud.

Artículo 31.- Reglas generales a la restricción de la capacidad por razones de salud.

La restricción a la capacidad de ejercicio por razones de salud se rige por las siguientes reglas generales:

- a) la capacidad general de ejercicio de la persona humana se presume, aun cuando se encuentre internada en un establecimiento asistencial;
- b) las limitaciones a la capacidad son de carácter excepcional y se imponen siempre en beneficio de la persona;
- c) la intervención estatal tiene siempre carácter interdisciplinario, tanto en el tratamiento como en el proceso judicial;
- d) la persona tiene derecho a recibir información a través de medios y tecnologías adecuadas para su comprensión;
- e) la persona tiene derecho a participar en el proceso judicial con asistencia letrada, debiendo ser proporcionada por el Estado si carece de medios;
- f) deben priorizarse las alternativas terapéuticas menos restrictivas de los derechos y libertades.

La Clínica Austen Riggs en Stockbridge fue un experimento social destinado a modificar la estructura comunal y la acción terapéutica de un hospital mental. El relato de Emilio Rodríguez en "Biografía de una comunidad terapéutica" (Eudeba, 1965) sobre la mencionada experiencia incorpora tempranamente – al igual que en el caso de El Brote - dos conceptos sustanciales que entiendo será imprescindible profundizar: la **idea de la dignidad e igualdad** de las personas con discapacidad y por otra parte el derecho a la participación en la **toma de decisiones sobre asuntos que les competen**. En ambos casos los pacientes de salud mental como parte del denominado Comité Central en la experiencia de Austen Riggs y Asamblea en El Brote – con las limitaciones antes consignadas - son partícipes activos de la comunidad que integran.

Este último aspecto es relevante para mi investigación. La experiencia de los

actores-pacientes me permite afirmar que el tratamiento digno e igualitario dentro del grupo generó las condiciones que posibilitaron su exitosa permanencia. Asimismo las técnicas de formación actoral ideadas por El Brote posibilitaron el pasaje, al decir de Lewcowicz, de un no lugar al lugar de actor. Todo lo antedicho plantea un cuestionamiento a las legislaciones más avanzadas del mundo que continúan vedando la participación de los pacientes en la toma de decisiones sobre los asuntos que les competen.

En el caso de la Provincia de Río Negro rige en materia de salud mental la ley N° 2440, vulgarmente conocida como ley de desmanicomialización. Fue sancionada en el año 1991. Concebida por sus redactores como un cambio revolucionario, sus detractores aducen que se trata de un mecanismo legal que hace que el estado se desvincule del tema sanitario en general y de la enfermedad mental en particular. (Ver Nota 1). Mas allá de las críticas y cuestionamientos sobre la misma, posibilitó con el cierre del manicomio experiencias como las de El Brote. Entiendo que el grupo El Brote se constituyó a partir del año 1997 en un dispositivo⁴⁷ tendiente a paliar a través del arte las enormes deficiencias en la instrumentalización de la ley 2440.

"Somos locos por los corredores de las calles. Las calles son los corredores por donde deambulamos. Las puertas son inaccesibles, las puertas están cerradas. Guardan el secreto de vidas normales. Nuestra normalidad se detiene en el umbral, nuestra locura no puede traspasarlas". (Fragmento del texto de la obra "No esta loco quien pelea")

" Damos vueltas y vueltas, esquivando el lazo. Somos señalados por desdicha; la diferencia nos distancia, la indiferencia nos marea, la apariencia nos sepulta. Nuestra huella la tantea la normalidad. El terror mete la cola, siempre hay razones para poner distancias: de seguridad, de contagio, de dudas" (Fragmento del texto de la obra "No esta loco quien pelea").

⁴⁷ Espacio institucional colocado por separado y en diferencia de las cuadrículas de lo instituido y que desea funcionar micropolíticamente como un instituyente de transformación. (La Psicosis y sus Exilios – Élide E. Fernandez-Ediciones Letra Viva-1999)

Distintos dispositivos institucionales confluyen en la generación del ciudadano soberano: la familia, la escuela.

Pero "la locura, sin institución que la albergue, recluya, trate, normalice o aquiete deja de ser tal locura. Sin reclusión, puede que haya locos sueltos; pero **la locura** ya no hay. ¿Locos sin locura?. Cosa de locos. Sin locura, no hay lugar para los locos. No existe **ese** lugar. En las sociedades contemporáneas, las sociedades neoliberales, lo no incluido no se recluye; se expulsa. Los excluidos quedan desamarrados". (Lewkowicz obra citada).

Muchas cosas han cambiado en las últimas décadas. Es difícil ya escuchar hablar de la familia como "la célula de la sociedad". Como otras instituciones la escuela también esta en crisis. El dios mercado, a través de los flujos de capitales y la imagen del consumidor, han reemplazado en gran parte – no en su totalidad – al Estado en su función "normalizadora". Si la soberanía reside cada vez menos en el ciudadano, que éste sea cuerdo o loco no es relevante. La locura será problema de los locos, no cuestión del estado. Por ello el proceso de desmanicomialización, positivo, emerge con doble cara. Deja de ser cuestión de estado y pasa a ser privatizado. Si la figura del ciudadano sobrevive es porque el mercado no ha desplazado aún al estado en forma absoluta. La tensión Estado-Mercado se profundiza. (Lewkowicz obra citada). No se ha acabado la exclusión, se ha deslocalizado. El manicomio, institución primordial, se derrumba por perder su función práctica de exclusión.

"Somos sobornados por alimento, por codicia, por un futuro de mierda que no cubre ningún sueño. Sueños de agonía imaginada como placer. Una multitud de imágenes confundida con nuestra imagen, que se pierde cada vez más y más en esa confusión de imágenes, cada vez más confusas y entreveradas, agasajadas por el turno en el poder". (Fragmento del texto de la obra "No esta loco quien pelea")

El poder hegemónico sustentado en la política neoliberal de mercado genera atomización, fragmentación social e individualismo egoísta. El "ser" se asocia al "tener". Paradójicamente un grupo de locos, quienes afirman que El Brote es "su familia", sostienen durante casi diecisiete años una "comunidad" en la cual imperan en general lazos solidarios en un contexto de marginación y estigmatización. "Cosa de locos" diría Lewcowicz.

"No busco fama, fortuna o felicidad. Solamente comer todos los días, buen sueño y compartir mi humanidad. Tampoco estaría mal aquello, ¿verdad?". (Fragmento del texto de la obra "No esta loco quien pelea")

"Los locos no tenemos paz, amor ni odio. Los locos tenemos solamente locura; la locura es un portón cerrado a la paz, al amor y al odio. Somos víctimas de una fe inquebrantable, de una sordera incorregible, de un desamparo infinito". (Fragmento del texto de la obra "No esta loco quien pelea")

Marisa Wagner, citando las experiencias contrapuestas de la actitud ante la represión y exclusión asumida por Jacobo Fijman⁴⁸ (poeta y autor de la famosa obra *Molino Rojo*) y Antonin Artaud entendía que tal vez haya tantas maneras como hombres de abordar dicha situación, pero según ella aparecen dos como muy visibles, la de la resignación y la de la pelea.....este último sentido es el asignado por los actores de El Brote. Por tal motivo, todos al unísono exclaman "NO ESTA LOCO QUIEN PELEA".

⁴⁸ Jacobo Fijman (1898-1970) fue un poeta argentino. Formó parte de la vanguardia literaria del grupo *Martín Fierro*, donde se vinculó con Jorge Luis Borges y Oliverio Girondo. Desarrolló varios oficios irregulares, y a partir de 1921 comenzó a padecer crisis mentales; crecientemente adepto al misticismo, se convirtió al catolicismo (era de origen judío) en 1930 y colaboró en varias revistas religiosas antes de ser internado definitivamente afectado de psicosis delirante en 1942. Moriría aún internado en el Borda en 1970.

Conclusiones

***El arte no es un espejo para reflejar la realidad,
sino un martillo para darle forma
Bertolt Brecht***

“En fin, así blanda como me ven no voy a permitir que me tiren al laberinto para que me morfe el Minotauro. ¡Ni lo sueñen!” dice el personaje de la Actriz en una parte de la obra “No esta loco quien pelea”.

Laberinto, objeto emblemático, descrito magistralmente por Jorge Luis Borges (1949) en su cuento “La casa de Asterión” como una casa sin mobiliario en la que existen numerosos pasadizos, habitaciones, corredores y patios. Asterión, el personaje principal del relato de Borges, es el nombre propio del Minotauro (monstruo con cuerpo de hombre y cabeza de toro en la mitología griega) que vive recluido en el laberinto de Creta, el cual cree su casa. La leyenda dice que Teseo, el héroe en su objetivo de matar al Minotauro, se valió del famoso “Hilo de Ariadna” (su novia) que le permitió encontrar la única salida del laberinto.

Considero que el dispositivo El Brote (denominando dispositivo en los términos que Ferioli lo hace: espacio institucional colocado por separado y en diferencia de las cuadrículas de lo instituido y que desea funcionar -micropolíticamente- como un instituyente de transformación) se ha constituido para los integrantes del grupo en el Hilo de Ariadna que ha logrado encontrar la salida del laberinto que históricamente y aún hoy encierra la locura. Las prácticas y la experiencia de El brote han tejido ese “lazo social” que a criterio de la mayoría de los expertos en salud mental se constituye en una protección ante la marginación y estigmatización. La ley de desmanicomialización, en el caso de las Provincias de Río Negro y San Luis, había derrumbado una primera valla: la del encierro. Sin embargo, paradójicamente, la ley 2440 de Río Negro – una ley con una presunta intencionalidad progresista - se transforma en un desmantelamiento de todos los servicios de asistencia de salud mental esencialmente por ausencia de financiamiento, terminando en una forma patética de tratamiento manicomial químico.

Sin dudas existen muchas limitaciones por superar. Entiendo que la ley 26.657⁴⁹ sancionada en el 2010, de carácter profundamente progresista, podría avanzar en esa dirección. Dependerá en gran medida en que su ejecución práctica se apoye en las experiencias como la de El Brote y otros dispositivos exitosos como los del Frente de Artistas de El Borda que no sólo han aportado desde un sentido terapéutico sino particularmente – y lo destaco como un tema central – en la mirada de los “otros” acerca de la locura.

Emilio Rodrigué, en una frase ya citada expresaba:

"Freud encontró en el síntoma del paciente neurótico un instrumento que dio la clave para la comprensión del fenómeno psicológico, es posible que el estudio de la comunidad terapéutica trascienda el campo de la psiquiatría y nos permita comprender mejor la dinámica de nuestra sociedad".

La mirada de Rodrigué en la década del 60 del siglo pasado refleja una visión de gran amplitud de objetivos. Más allá de su preocupación profesional por la comunidad terapéutica sus ojos están puestos en la sociedad. Y habla de comprender, tema central de la antropología. En estas cinco décadas que median entre las expresiones de Rodrigué y la actualidad mucho se ha avanzado en la concepción de la diversidad (diversidad cultural, diversidad de género, discapacidades, etc.) sin desconocer como lo plantea Lewcowicz que la figura emblemática de la estigmatización continúa siendo la del loco.

Franz Boas (1858-1942) afirmaba que la antropología, antes de propender a la formulación de presuntas leyes del desarrollo cultural, debería concentrarse en la reconstrucción minuciosa del material histórico, en las labores intensivas de campo, la aplicación estadística exhaustiva, la focalización en áreas restringidas. Sin haber creado una teoría “boasiana” su legado fue extraordinario, en particular en lo vinculado al enfoque que auspició, alcanzando una influencia profunda sobre

⁴⁹ La ley tiene por objeto asegurar el derecho a la protección de la salud mental de todas las personas, y el pleno goce de los derechos humanos de aquellas con padecimiento mental que se encuentran en el territorio nacional, reconocidos en los instrumentos internacionales de derechos humanos, con jerarquía constitucional, sin perjuicio de las regulaciones más beneficiosas que para la protección de estos derechos puedan establecer las provincias y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

la disciplina. Instauró el *relativismo cultural* como visión rectora. Y este aspecto de su obra me parece relevante para esta investigación. Boas se oponía al enfoque nomotético, al determinismo, sosteniendo que cada cultura era única y debía ser estudiada exclusivamente en términos de su singularidad. Rechazaba los intentos etnocéntricos por llegar a juicios éticos, morales o científicos definitivos y universales. La mayor parte de las sociedades niegan el relativismo; consideran que sus costumbres son buenas y las de otros pueblos son malas, inferiores o inmorales, lo cual constituye una forma de etnocentrismo.

La locura pone en tensión categorías que los autodenominados "normales" definimos como "lógicas". Lógica que ni siquiera resulta sostenible en las matemáticas desde que los teoremas de lógica demostrados por Kurt Gödel⁵⁰ en 1931 fueran conocidos.

Desde Gödel en adelante ningún sistema cerrado de categorías y valores puede denominarse completo. De allí que ningún sistema de ideas pueda autodefinirse como "verdadero" lo cual nos induce, tal como lo plantea Rodrigué, a ver la diversidad como una herramienta para la reflexividad y el cambio. El hombre goza de fantasía e imaginación y de una capacidad innovadora para crear perspectivas y ficciones (de ahí la importancia del arte, de la ficción, de los cuentos). Estos atributos rompen con el posibilismo de considerar lo normado e institucionalizado como excluyente y amplían su horizonte. Contra el "sentido común" imperante la locura inserta una grieta que merece ser pensada. Como escribe Leonard Cohen⁵¹ en el libro "Un buscador de la verdad":

No pierdas el tiempo
Pensando en lo que ya pasó
O en lo que aún no ha pasado.

⁵⁰**Kurt Gödel** (28 de abril de 1906 – 14 de enero de 1978) , fue un lógico, matemático y filósofo austriaco-estadounidense. Reconocido como uno de los más importantes lógicos de todos los tiempos, el trabajo de Gödel ha tenido un impacto inmenso en el pensamiento científico y filosófico del siglo XX.

⁵¹Leonard Norman Cohen (Montreal, 21 de setiembre de 1934) es un poeta, novelista y cantautor canadiense. Es miembro de la Orden de Canadá y de la Orden Nacional de Quebec. En 2011 fue galardonado con el Premio Príncipe de Asturias de las Letras

Tañe las campanas que aún pueden repicar,
Olvídate de tu ofrecimiento perfecto;
Todo tiene una grieta:
Así es como entra la luz.

En la obra " No está loco quien pelea" se reitera la expresión "nada es imposible", "nada es imposible" "nada es imposible". El cuestionamiento de la "coherencia" es uno de los objetivos centrales que el autor de la obra y el grupo El Brote realizó en su puesta en escena a través de la labor de sus miembros. Desde el punto de vista de la teoría de la performance no sólo las expresiones orales de los espectadores ya ampliamente descritas sino también sus actitudes corporales (incomodidad, rostros colorados, lágrimas, retiros de la sala, rechazo al contacto físico con los actores, etc.) - todas ellas síntomas de evidentes emociones- confirman esa relativización de la coherencia.

El por qué de la perdurabilidad del grupo durante tantos años y los procesos y prácticas que lo garantizaron; cómo fue posible instaurar una disciplina no pensable en el marco del caos que significa la locura; la construcción de una representación actoral cuestionadora de las ideas hegemónicas; la identificación con una comunidad a la cual denominan como "su familia" frente a la familia de origen que total o parcialmente los ha desplazado; las emociones y sentimientos del público frente a cada una de las representaciones fueron las cuestiones tratadas de acuerdo a los objetivos planteados. Objetivos que a la luz de la presente investigación son susceptibles de ser profundizados y resignificados. Como afirmara en la introducción haciendo propias las palabras de Pierre Bourdieu los objetivos "no son algo que se lleva a cabo de una vez por todas, mediante una suerte de acto teórico inaugural".

El trabajo realizado en esta tesina abre paso a futuras investigaciones acerca de la insuficientemente explorada relación entre el arte y la locura. Construir una ficción con y a partir de los elementos que surgen en los fenómenos psicóticos de cada paciente (formaciones delirantes, alucinaciones) ante la irrupción de lo real (siempre el delirio está anclado a un hecho de la realidad) genera un lugar para el

sujeto, para el despliegue de su subjetividad; se produce un efecto de desalienación. Este fue el camino seguido por el grupo El Brote -espacio de construcción de lazo social-, una experiencia que debería ser puesta en valor ante las incipientes investigaciones al respecto. La conformación de una "comunidad" entre pacientes y no pacientes, neuróticos y psicóticos, ha evidenciado a lo largo de los años la virtud de la diversidad en potenciar los distintos atributos de cada uno de los integrantes, aportando de esta manera a una mayor creatividad. En ese espacio liminal – afirma Víctor Turner - es posible la "communitas", ese achatar todas las diferencias en el éxtasis que tan a menudo caracteriza a la performance.

Para concluir me remito al anteúltimo texto de la obra y algunas reflexiones finales sobre la misma:

Actriz 2: "Puedo actuar porque estoy loca. Puedo disfrazarme porque estoy loca. Puedo vivir a la intemperie porque estoy loca. Puedo tomar pastillas porque estoy loca. Puedo no protestar porque estoy loca. Él (enfaticando) puede ser egoísta porque es loco. Puede explotar gente porque es loco. Puede especular con dinero y vidas porque es loco. Puede destruir el mundo porque es loco. Puede hacer política, vivir de ella, improvisar mentiras...".

Todos: "... porque es loco"

Actriz 2: "Nosotros no tenemos semblante, ni mascara... ¡somos nosotros!".

Todos: "Somos nosotros".

Todos:(se van yendo) "No esta loco quien pelea, no está loco quien pelea".

Creador de una obra polémica y potente, Rodolfo Kusch⁵² intentó discutir los

⁵²Günter Rodolfo Kusch (Buenos Aires, 25 de junio de 1922 - 30 de septiembre de 1979), obtuvo el título de

modelos de la filosofía clásica, privilegiando la encrucijada del “estar siendo” del hombre originario americano en contraposición con el “ser” de la cultura occidental. Autor de una obra prolífica y variada, desde el ensayo a la dramaturgia, el filósofo Rodolfo Kusch se ganó primero el repudio de una parte de la academia y finalmente en los años de la dictadura militar instaurada en 1976 fue expulsado de Salta donde se había radicado a fin de estudiar de cerca al hombre americano, centro de su preocupación y reflexión. Kusch comprendió muy joven que no había mejor escuela que el trabajo de campo: “comer junto a su gente, participar de sus fiestas y sondear su pasado”.

Frente a la lógica del ser, presente en las raíces del pensamiento occidental, Kusch plasma la lógica del “estar siendo” del hombre americano; contra lo “permanente” del ser, plantea lo “provisorio” del “estar siendo”. Kusch reparó en que esta particularidad del idioma español –la diferencia entre los verbos ser y estar–, también aparece en las lenguas quichuas y aymara, que además suman otra particularidad. Esa necesidad de ser alguien para el occidental, sostiene Kusch (filósofo que llegó a conocer a partir de las menciones de Gabi, antes y durante la presente investigación), se traduce en su compulsión a explicar el mundo (por medio de las ciencias) y construir un objetivo.

Para justificar la destrucción del otro en la conquista de América se acuñó este concepto de lo civilizado, como lo puro, lo blanco, lo definido. Es decir, lo occidental. Lo otro, lo impuro, era simplemente, lo *hediondo*, en palabras del propio Kusch. Un taller de actuación realizado por Coco Martínez en San Carlos de Bariloche años atrás fue por él denominado “No soy un cuerpo, tengo un cuerpo” Recuerdo que en aquel momento ya llamó poderosamente mi atención el énfasis puesto en esa diferenciación. El mismo énfasis en establecer la diferencia entre “ser un loco” o “estar loco” que se manifiesta en el texto de la obra. Esta concepción del “estar” opuesta al “ser” ha impregnado la cosmovisión de la directora Gabriela Otero y su maestro Humberto “Coco” Martínez. Una visión que

Profesor de filosofía de la Universidad de Buenos Aires. Realizó profundas investigaciones de campo sobre el pensamiento indígena y popular americano como base de su reflexión filosófica. Además escribió varias obras teatrales y una amplia colección de artículos y conferencias sobre estética americana.

pone en el centro la posibilidad permanente del cambio, la negación de la esencialización de las identidades. La firme convicción de que nada es imposible. Las producciones de El Brote se han caracterizado por una estética-poética y una comunicación con el público muy particular.

La característica distintiva de la performance, siguiendo la definición de Roman Jakobson (1958) acerca de las funciones del lenguaje, es su *función poética*, el modo de expresar el mensaje y no su contenido. Por lo tanto la performance se distingue de otros actos comunicativos por su forma expresiva y poética. La función poética es dominante. En el caso de El Brote es menester señalar que si bien la poética ocupa un lugar central, también la ética lo hace, y esto se verifica en la coherencia y continuidad histórica de los contenidos que en las once producciones realizadas se manifiestan. En todas las obras los temas políticos y sociales (el poder, la justicia, la pobreza y la marginación, la discriminación) forman parte de los textos, amarrados éstos a la historia pasada y reciente de nuestro país. En ningún caso la estética de las obras de El Brote aparece desvinculada del contenido de las mismas. Para Coco Martínez y Gabi Otero este tema no admite contradicciones. Forma y contenido se constituyen- como en el materialismo dialéctico – en categorías indisociables lo cual implica una visión absolutamente alejada de las producciones posmodernas que privilegian la estética, más allá de los contenidos. Así lo expresaba la directora actoral de El Brote Gabriela Otero en una entrevista que le realizara:

"De la misma manera que toda producción no se puede desvincular de los modos en que se produce, de la correspondencia entre los objetivos y los métodos, y de la relación de fuerzas en juego en el contexto en que se desarrolla, **toda estética se funda en una ética**. La estética no es solo una cuestión de forma, de presentación, de apariencias. En arte la forma es indisociable de su contenido, expresa un punto de vista. Es desde donde se describe un mundo, es una toma de posición ante el mundo. Implica la decisión de qué es lo que se revela y lo que se oculta. Por lo tanto **toda estética es un acto político**".

Dice Vicente Zito Lema (2007:34), refiriéndose al tema del arte y el poder:

“Tenemos una enseñanza: muy pocas veces una experiencia artística altera de verdad las relaciones de fuerza con el poder. Tenemos una certeza: la vida sin el arte no tiene sentido. O mejor: el arte le da sentido a la vida. O mejor aún: el arte es nuestra única certeza cuando se humilla la vida. Tenemos una sospecha: que un poder al servicio del poder, a través de un arte por el arte, pueda sustituir desde la vida a la vida. (La vida fetichizada)”.

Así como en términos freudianos el arte se constituye en una herramienta para sublimar el sufrimiento, desde el punto de vista de la antropología socio-cultural el arte puede otorgar nuevos horizontes a nuestras vidas.

“En algún momento de su historia, los seres humanos empezaron a representar y elaborar sus sueños. No eran hechos pero tampoco eran imaginaciones. Eran performances de sucesos situados entre hechos e imaginación. Esas realidades virtuales puestas en escena como rituales, compartían la autoridad del recuerdo con el juego de la imaginación. Las elaboraciones artísticas, encontradas o inventadas han sido cruciales en la vida humana, al menos desde los tiempos paleolíticos”. (Schechner, 2000:228)

El arte, a través de sus ficciones, propone nuevos caminos para la comprensión e interpretación de la realidad. Despoja a los actores sociales de sus máscaras y confrontando discursos con acciones expone con crudeza los sentidos que bajo los mismos subyacen.

El antropólogo Michel Romieux⁵³ refiriéndose al arte expresa:

“El arte, es para mí, la disculpa grandiosa que se da el hombre para ser. El crear objetos que signifiquen algo para sí mismo y para la sociedad, es la única gran justificación de la "vida humana". El arte es la expresión

⁵³Revista Chilena de Antropología N°13 1995-1996, 155-161 Facultad de Ciencias Sociales – Universidad de Chile

máxima de esa vida, que provoca el encuentro entre quienes lo hacen y quienes lo gozan”.

“El arte es un atributo de la condición humana, es el alma de la cultura, es aquello que puede permanecer después de la muerte. Es la herramienta para trascender y superar nuestra condición animal”.

“La emoción estética, provocada por las formas, no tiene equivalente en el lenguaje, así como el idioma poético no lo tiene en el color o en los volúmenes”.

El Presidente de los EEUU Obama – Premio Nobel de la Paz – promueve la guerra contra Siria después de haber devastado Irak. Nos coloca bajo el riesgo de una nueva guerra mundial que podría significar el fin de la humanidad. Egas Moniz fue premio Nobel de Medicina en 1949 por descubrir la lobotomía como eficaz terapia psiquiátrica. Ghandi fue nominado cinco veces para el Premio Nobel de la Paz y nunca lo logró. Seguramente desde el sentido común sea difícil escuchar que ÉL, Obama "esté loco".

Retomando las ideas de Mary Douglas (1966) la estigmatización implica para la sociedad la protección ante el supuesto contagio que pone en riesgo su supervivencia. En igual dirección Goffman (1971) se refiere al proceso de desintegración de la personalidad del paciente dentro de la institución total que es un hospital psiquiátrico. Producto de la estigmatización, alguien que ha tenido un estatus social determinado pierde todos sus anteriores roles y entran en un proceso de pérdida de identidad y de independencia cuyo principal objetivo es, en apariencia al menos, su curación.

La conclusión de Thomas Szasz⁵⁴ (2005) es que llegará un día en donde el trato y la estigmatización social que sufre hoy el enfermo mental nos parezca tan injusta y tan infamante como nos parece hoy el trato dado a los negros, a los judíos o a cualquier minoría antiguamente despreciada o considerado como patológico comportamientos como la masturbación o la homosexualidad que en la

⁵⁴Thomas Istvan Szasz fue profesor emérito de psiquiatría en la Universidad de Siracusa en Nueva York. Szasz fue crítico de los fundamentos morales y científicos de la psiquiatría y uno de los referentes de la antipsiquiatría.

actualidad ya no son considerados enfermizos por la mayoría de los psiquiatras. ¿Llegará un día que la hiperactividad o la depresión no sean consideradas enfermedades sino estados de ánimos o formas de estar en el mundo?. Este procedimiento de construcción de la divergencia es un factor estabilizador de la sociedad: sólo exponiendo públicamente el comportamiento no válido pueden aprender los miembros del grupo cuales son los comportamientos aceptables a la vez que aprenden que el comportamiento socialmente no aceptado tiene consecuencias socialmente drásticas: rechazo, persecución, marginación e incluso estar expuesto a sufrir violencia física.

Afirma Thomas Szasz:

“El concepto de bruja o de enfermo mental pretenden satisfacer una necesidad social: la construcción del chivo expiatorio que “purifique” a la comunidad de sus pecados. El loco y la bruja, como elementos marginales cumplen perfectamente este papel en sociedades en donde un hiperracionalismo normalizador pretende encajar a todos los miembros de la comunidad en los mismos estándares”.

“El caníbal ingiere a su víctima para adquirir virtud; nosotros expulsamos a las nuestras para adquirir inocencia. Nuestro crimen no es sólo el más sofisticado, sino también el más grave. Y se trata del crimen, cuya ejecución todos nosotros, en cuanto que sociedad, exigimos a menudo unos de otros. Negarse a perseguir a la víctima propiciatoria establecida por la sociedad se interpreta como un ataque directo contra ésta.”

Quizás sea interesante desde la antropología, así como Foucault lo ha hecho desde la filosofía, profundizar en el abordaje de la tensión entre las categorías de lo político y la locura a fin de elucidar las verdaderas razones por las cuales el poder coloca al loco como la figura central a estigmatizar. La locura al igual que el arte – no así el espectáculo – son riesgosos para la adaptación requerida en función de la estabilización y el no cambio. Las conductas “extrañas” al sentido común, divergentes y particularmente aquellas que rechazan lo instituido suelen

ser rápidamente asociadas con la "locura". La experiencia de El Brote se constituye así en una pequeña grieta a través de la cual nuevos vientos permitan avanzar en subvertir un orden en el cual el "ser" no se construya sobre el "no ser" del otro.

"Los poderosos ya han robado todo, no debemos dejarles la belleza".

Vincent van Gogh

Bibliografía

- Augé, Marc** (1994), *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, Gedisa, Barcelona, 1995.
- Bastide Roger** (1988 [1965]) *Sociología de las enfermedades mentales*. Siglo XXI, México.
- Badiou, Alain** (1999) *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial
- Bauman, Richard**. (1977) *Verbal Art as Performance*. Rowley, Mass.: Newbury House
- Benedict Ruth** (1934 [1971]) *El hombre y la cultura*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires
- Benjamin, Walter** (1940) Tesis sobre la filosofía de la Historia
- Bleichmar Hugo** (1983) *El narcisismo- Estudio sobre la enunciación y la gramática inconsciente* – Ediciones Nueva Visión
- Borges Jorge Luis** (1949 [1974]) cuento "La casa de Asterión" publicado en su obra *El Aleph-Obras Completas-* Emecé
- Bourdieu, Pierre** (1987) *Respuestas por una antropología reflexiva* (colab. Con Löic Wacquqnt). Grijalbo.
- Bruhl, Levy** (1922 [1960]) *La mentalité primitive*. Paris. Alcan
- Carlson, Marvin** (1996) *Performance: a Critical Introduction*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Clifford, J.** (1986) Introduction: Partial Truths, In: *Writing Culture*, J. Clifford and G. Marcus (eds.) Berkeley: University of California Press, pp. 1-26.
- Cole, M** (1995) *Culture and Cognitive Development : From Cross-cultural Research to Creating Systems of Cultural Mediation*, *Culture & Psychology*, **1**, 25-54.
- De Certau, Michel** (1996 [1980]) *La invención de lo cotidiano, artes de hacer*. Mexico. Universidad Iberoamericana.
- Douglas Mary** (2000 [1966]) *Pureza y peligro: análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Siglo XXI.
- Feroli, Daniel** (1999) *Psicosis, arte e instituciones "Las psicosis y la ficción"* en *Las Psicosis y sus Exilios* Elida Fernandez (coord.)
- Fischman, Fernando(2009 [2011])** "Performance, escritura y oralidad en la socialización profesional de los abogados argentinos" *Ilha, Revista de Antropología* vol. 11, número 1 e 2.: 64-84
- Foucault, M.** (2000) *Vigilar y Castigar*. Siglo XXI. Madrid.
- Fromm, Erich** (2003[1957] *¿Ser o tener?* Fondo de Cultura Económica.
- Geertz, Clifford** (1984-86), *Los usos de la diversidad*, Paidós, Barcelona, 1996.
- Geertz, C.** (1973) *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books.
- Goffman Irving** (1971) *Internados: Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales* Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1972.
- Goffman Irving** (2006) *Estigma. La identidad deteriorada*. Amorrortu editores, Biblioteca de Sociología, Buenos Aires.
- Giddens, Anthony** (1987) *El estructuralismo, el post-estructuralismo y la producción de la cultura*. En *La Teoría Social, hoy*, Giddens, Turner et al. México, Alianza Ed.
- Hendrickx Marc** (2008) "Leonard Cohen : el buscador de la verdad" -Editorial_

Milenio

Horkheimer, Max & Adorno, Theodor (1944) Dialéctica del Iluminismo

Jakobson Roman (1958) *Closing statements: Linguistics and Poetics*

Kusch, Rodolfo (1962) América Profunda. Editorial Hachette.

Leach, Edmund. (1989) *Cultura y Comunicación*. Siglo XXI. México.

Lévi-Strauss, C. (1962) *La pensée sauvage*, Paris: Plon.

Lewcowicz Ignacio (2004) *Pensar sin estado. La subjetividad en la era de la fluidez*. Buenos Aires. Paidós.

Marx, Karl (1852) 18 Brumario de Luis Bonaparte. C. Marx y F. Engels, *Obras escogidas en tres tomos*, Editorial Progreso, Moscú 1981.

Moffat, Alfredo (2007) *Terapia de crisis-La emergencia psicológica*

Nietzsche, F. (2006[1872]) *El nacimiento de la tragedia*. Editorial Alianza

Ochs, Elinor (2000) *El discurso como estructura y proceso*. Teun Van Dijk, compilador. Barcelona: Gedisa.

Pritchard-Evans (1937 [1976]). *Witchcraft Oracles, and Magic among the Azande*. Oxford University Press, New York. 1976.

Rodrigué Emilio (1965) “ **Biografía de una comunidad terapéutica**” Eudeba.

Saer Juan José (2011) *Las Nubes* Seix Barral

Schechner Richard (2000) *Performance, Teoría y Prácticas interculturales*, Buenos Aires. Libros del Rojas

Singer, Milton (1972) *When a Great Tradition Modernizes. An Anthropological Approach to Indian Civilizations*, Pall Mall Press, Londres.

Szasz Thomas (2005) *La fabricación de la locura; Kairós*

Tulviste, Peeter (1991) *The Cultural-Historical development of Verbal Thinking*, New York: Nova Science Publishers.

Turner Victor 1980 [1967] *La Selva de los Símbolos; Aspectos del ritual ndembu*. Madrid, Siglo XXI Editores.

Tyler, S., (1991) «Etnografía postmoderna: Desde el documento de lo oculto al oculto documento»

Ulin, Robert (1984), *Antropología y teoría social*, Siglo XXI, México D.F., 1990

Vygotsky, L. S. (1997) *Collected Works*, Edited by R. Rieber, New York and London: Plenum Press, Vol. 4.

Wagner, Marisa (1997) *Los Montes de la Loca*. Ediciones Baobab. Cultura activa

Wagner, Marisa (2001) *Clase sobre Arte y Locura 35-Wagner, Clase sobre Fijman-Artaud Clases dictadas por Marisa Wagner en la escuela de Moffat*

Weiss Mitchell G. y Jayashree Ramakrishna (2001). *Research on Reducing Stigma. Stigma and Global Health Conference*. Obra citada por Gillian Paterson, 2003. Elaborando conceptos sobre el estigma.

Zito Lema. Vicente (1975) *Conversaciones con Enrique Pichon Rivière. Sobre arte y locura*

Zito Lema. Vicente (2007) *Relaciones entre la vida, el arte y la política-Revista Razón y Revolución N° 17-Dossier El escritor ausente*

Publicaciones Periodísticas

Pavlovsky Eduardo -Página 12 (2/11/1995)
Spiguel, Daniel- Revista La Puerta (N°128 de Agosto del 2007)

Artículos

Garzón, Marcelo – La desmanicomialización en Río Negro y sus propios muros de exclusión.

Spiguel, Daniel (1997) Fundamentación para la modificación de la ley 2440

NOTAS

Nota 1

Del análisis de la ley N° 2440 realizado por un conjunto de profesionales encabezados por el Dr. Daniel Spiguel en el año 1997 se desprenden centralmente las siguientes apreciaciones:

- a) Enfoque unilateral y simplista de la ley volviendo a colocar las enfermedades mentales al margen del conjunto de las enfermedades que pueden padecer los seres humanos.
- b) Bajo contenidos presuntamente avanzados que apuntan a la reinserción del “sufriente mental”, el resultado que se observa en la práctica es una mala atención médica, psicológica y social.
- c) Recarga sobre la comunidad la asistencia que deben prestar los servicios de salud, produciendo el desmantelamiento de los servicios de salud mental, en aras de una pretendida pero no cumplida desmanicomialización.
- d) El sistema generado en Río Negro tiene cierto aire que agrada a los sectores partidarios de la retirada del estado de la atención de la salud pública ya que el sistema es aparentemente barato, casi no tiene instalaciones y sus agentes no necesitan más capacitación que el desarrollo de “mucho sentido común”. Se ahorra en edificios (casas de medio camino), salas especiales en los hospitales generales (hospital de

día), no se rinden cuentas a la comunidad y no se requieren especialistas de ningún tipo. Un sistema presuntamente barato que en definitiva hace que el estado se desvincule del tema sanitario en general y de la enfermedad mental en particular.

En una entrevista realizada por Nadina Moreda (actual abogada del Inadi-Bariloche) para la revista La Puerta (N°128 de Agosto del 2007) afirmaba textualmente el Dr. Daniel Spiguel:

“La ley 2440 es una ley con una presunta intencionalidad progresista pero que, en los papeles, se transforma en un desmantelamiento de todos los servicios de asistencia de salud mental para terminar en una forma patética de tratamiento manicomial químico”, dispara directamente Daniel Spiguel, frente a la primera pregunta. La norma legal a la que se refiere este reconocido especialista es la ley popularmente conocida como de “desmanicomialización”, que rige en la provincia de Río Negro desde 1991.

El abordaje de la Salud Mental y las Adicciones a partir de una ley de alcance nacional (Ley N° 26.657) encarna la materialización normativa de un extenso proceso de reivindicación de derechos fundamentales para las personas usuarias de servicios de Salud Mental.

En las VI Jornadas de Jóvenes Investigadores (10, 11 y 12 de noviembre de 2011) organizadas por el Instituto Gino Germani y denominadas “ Salud Mental y Adicciones desde el abordaje del Derecho Internacional de los Derechos Humanos” la Dra. Valeria Elena Vegh Weis (CONICET- Instituto Ambrosio Gioja – UBA - Facultad de Derecho) realizaba un conjunto de consideraciones que a continuación sintetizamos:

-La ley es entonces la consagración del esfuerzo de múltiples actores que propiciaron la visibilización de los padecimientos de las personas en torno a la Salud Mental y la necesidad de tutelar sus derechos.

-Concebir al usuario como un sujeto de pleno derecho no implica desconocer que se trata de una persona en situación de vulnerabilidad psicosocial que precisa a los efectos de afianzar su autonomía de acciones materiales del Estado. Desmanicomializar y desinstitucionalizar sin un acompañamiento de prestaciones estatales en dirección a una discriminación positiva, puede encubrir una política

de privatización de la salud pública y el desamparo de aquellos sujetos sin posibilidad de reincorporarse a su núcleo comunitario por sí solos. Vale recordar que muchos de aquellos que hoy se encuentran involucrados en este proyecto transformador han transcurrido largos años en condiciones de encierro, con el deterioro físico y psíquico que ello conlleva. Lo que es más, en la inmensa mayoría de los casos, ya no es el padecimiento mental la causa de su situación de encierro, sino la pérdida de sus lazos afectivos, la carencia habitacional y/o la posibilidad de reinsertarse educativa y laboralmente.

-Un elemento de relevancia en la ley es asentar que la ley encarna la concreción de principios internacionales de derechos humanos, por medio de los cuales la dignidad humana se impone como el eje axiomático a partir del cual se construye un paradigma de derechos humanos con atención en la comunidad.

-Otros aspectos de alta relevancia que apareja la ley, son la recepción de una definición amplia de la Salud Mental como un concepto económico- social, cultural, biológico, psicológico e histórico, ampliando el concepto biologicista imperante en la materia (art. 3), la inclusión de las adicciones como parte del campo de la Salud Mental, aplicándose sobre las mismas todos y cada uno de los postulados de la ley (art. 4), la prohibición de discriminación y la estigmatización como consecuencia de un diagnóstico (art. 5) y la obligación en el plano institucional de que la ley debe ser cumplida por efectores de salud públicos y privados, y cualquiera sea la nomenclatura con la que se hallen registrados (art. 6) – a los efectos de evitar eufemismos susceptibles de implicar una vulneración de los postulados de la normativa.

-Es importante relevar la importancia de la inserción comunitaria como una obligación estatal ya que la desinstitucionalización no puede en ningún caso conducir a la privatización o tercerización de los servicios de Salud.

APÉNDICE

SOCIEDAD- EL DEBATE SOBRE LA IMPLEMENTACION DE LA LEY DE SALUD MENTAL

“Los manicomios son campos de concentración”

<http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/subnotas/3-65369-2013-10-15.html>

· Por María Daniela Yaccar

El debate por la Ley Nacional de Salud Mental, aprobada en 2010 y reglamentada en mayo pasado, se coló en el Festival de Arte y Salud Mental. Según Alberto Sava, director y fundador del FAB y presidente de la Red Argentina de Arte y Salud Mental, esta ley es “revolucionaria”. “Tenemos que terminar en 2020 con los manicomios”, aseguró la directora nacional de Salud Mental y Adicciones, Matilde Massa, en una conferencia. También dio una charla Leonardo Gorbacz, psicólogo, autor de la norma y ex diputado.

El 8 de octubre, Massa hizo público en Buenos Aires el Plan Nacional de Salud Mental, que es fundamental para que empiece a tomar forma la Ley 26.657. Así que el congreso se convirtió en un ámbito propicio para canalizar dudas y esperanzas. En las charlas, el temor respecto del futuro se coló en el discurso de los usuarios del servicio público de salud mental. Es que uno de los ejes de la ley es el cierre progresivo de los manicomios para su reemplazo por dispositivos comunitarios. Esto alertó a los usuarios: “¿A dónde iremos a parar?”, preguntaron. “Supongamos que el manicomio cierra. Hay pacientes que no tenemos recursos. Cuando habla de inclusión social, ¿de qué habla?”, le preguntó un hombre a Massa. “Espero que no se cierre, que se transforme. Tenemos que ver si hay familiares, tratar de conseguir un trabajo. Estuvo en el congreso la gente del Inaes, un organismo que depende de Desarrollo Social. Inclusión social es poder tener un trabajo para contribuir en la casa del tío, los hermanos o padres”, respondió Massa. “Muchos tenemos una pensión, pero no nos alcanza para vivir”, le dijo el hombre. A eso, la funcionaria le respondió sobre la posibilidad de juntar subsidios y pensiones de diferentes organismos.

“Los manicomios son campos de concentración. No hay peor lugar. Siempre va a ser mejor un proyecto desmanicomializador”, apuntó Sava a este diario. Sobre el tema habitacional, la ley establece que la vivienda no compete al área de Salud Mental y sí a otras del Estado, que deberían resolverlo. Y en cuanto al trabajo, habla del fomento de cooperativas y emprendimientos sociales.

Luego salió a la luz una problemática que tiene lugar en General Pico, donde los coordinadores de talleres de arte no están cobrando sus sueldos. Massa dijo que estaba al tanto y que el gobierno provincial tiene todas las intenciones de pagarlos, pero que “el superior tribunal prohibió los pagos porque los talleristas no son profesionales”. Alguien planteó luego que la ley no contempla el dispositivo artístico como parte del proceso que se iniciará, pero Massa respondió que eso lo establece el plan. Otro inconveniente que quedó expuesto es “hasta qué punto se puede efectivizar la ley porque, en un país federal, el gobierno nacional no podrá inmiscuirse en políticas provinciales”, deslizó Sava.

Por su parte, Gorbacz se hizo eco de las inquietudes que habían aparecido en la charla de Massa. En la sala Melanie, sostuvo: “La ley tuvo muchas resistencias. No cambia la realidad de un día para el otro. Nos da herramientas para reclamar. Sé de las ansiedades y sufrimientos. Es posible que algunos noten los cambios y otros no, es posible que los veamos en nuestros hijos o nietos. Una historia de siglos no se modifica tan fácilmente. Estamos luchando contra el prejuicio y los intereses”. En efecto, si la ley estuvo casi tres años sin ser reglamentada fue por presiones de la corporación psiquiátrica, especialmente en su vinculación con clínicas privadas, según denunciaron en su momento el CELS, la Federación de Psicólogos y la Red de Usuarios y Familiares.

PSICOLOGIA -DESDE EL FRENTE DE ARTISTAS DEL BORDA

“Existimos a pesar del manicomio”

<http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-188141-2012-02-23.html>

Por Alberto Sava *

En el artículo “Buenos Aires no es Trieste”, publicado en esta sección el 9 de febrero pasado, Hernán Scorofitz señala, con referencia al Hospital Borda, que “riquísimas experiencias han surgido en el interior de los muros: el Frente de Artistas del Borda y Radio La Colifata”. Pero olvida decir que subsisten a pesar del Borda. Reitero mi postura en favor de la desmanicomialización y en apoyo a la Ley 448 de la CABA y la Ley Nacional de Salud Mental 26.657. Se trata de defender el hospital público y no a los manicomios, sean éstos públicos o privados. Estuve en Trieste hace cuatro años, haciendo una pasantía desde la cual puedo dar cuenta de esa experiencia desmanicomializadora creada por el doctor Franco Basaglia. También conozco las de Río Negro, San Luis y otras, y he podido comparar las diferencias positivas de estas propuestas con las de los “hospitales psiquiátricos”, bien llamados hospicios, asilos, loqueros, manicomios, depósitos de personas.

Las primeras, las desmanicomializadoras se construyen desde la dignidad humana, para garantizar la atención en hospitales generales o centros de salud, con internaciones cortas –en Trieste, el promedio de internación es de 15 días– y tratamientos básicamente ambulatorios, en un marco en que el Estado garantiza la vivienda, el trabajo, la educación, la salud y los afectos de las personas con sufrimiento mental, a través de leyes nacionales y provinciales. Esto se organiza con los mismos recursos económicos, técnicos y humanos y sin pérdidas de fuentes de trabajo.

En cambio, los hospitales psiquiátricos monovalentes, públicos y privados, se construyen y se sostienen desde el maltrato, la segregación, la sobremedicación, la discriminación, y muchas veces la violencia física y psíquica, en ausencia de libertades individuales y con mala calidad de vida en cuanto a alimentación, ropa, higiene y sociabilidad. En definitiva, son monumentos a las violaciones de los derechos humanos. Son un cachetazo a la dignidad humana. Basta visitar cualquier manicomio del país, y conozco muchos, para darse cuenta de esta realidad.

Ya en 1990, la Organización Panamericana de la Salud, integrante de la Organización Mundial de la Salud (OPS/OMS), en la Declaración de Caracas –de la cual la Argentina es país firmante– señaló que “el hospital psiquiátrico aísla al enfermo de su medio, generando de esa manera mayor discapacidad social, y crea condiciones desfavorables que ponen en peligro los derechos humanos y civiles del enfermo”; e instó “a organizaciones, autoridades de salud, profesionales de salud mental, profesionales del derecho y usuarios de los sistemas de salud mental a la Conferencia Regional para la Reestructuración de la Atención Psiquiátrica en América latina para llevar a cabo distintas estrategias a fin de lograr la reestructuración de la atención psiquiátrica en América latina, la actualización de legislaciones nacionales de tal forma que se asegure el respeto de los derechos humanos de las personas con discapacidades mentales y sus familiares, y se promueva la organización de servicios comunitarios que contribuyan a que estas personas puedan disfrutar de la libertad personal y, por consiguiente, ejercer sus derechos civiles, políticos, económicos, sociales y culturales y otras libertades fundamentales en pie de igualdad respecto de otros seres humanos”.

Entonces, la crítica es al manicomio y a las personas que sostienen una forma de atender y entender el sufrimiento mental, que no sólo afecta a las personas que en él viven: también muchos trabajadores son víctimas del manicomio, y he sido testigo. Doy fe de que existen trabajadores –profesionales, enfermeros, técnicos, empleados administrativos y de mantenimiento, entre otros– que son respetuosos, dignos de su labor; tienen una escucha nueva, colaboran con nuestras propuestas desmanicomializadoras y trabajan a favor de procesos de cambios. Pero al mismo tiempo se convive con actitudes y propuestas corporativas de asociaciones médicas y gremiales que están en contra de la desmanicomialización, o sea en contra de la Ley 448 de Salud Mental de la Ciudad de Buenos Aires y de la nueva Ley Nacional de Salud Mental 26.657.

Estas organizaciones sindicales y profesionales muchas veces se movilizan ante las amenazas del cierre del hospital público: de acuerdo, si ése es el espíritu verdadero, pero, una vez defendido el hospital público, me pregunto por qué no se movilizan para que se cierre el manicomio. Entonces, esas movilizaciones sostienen una trampa, que es el mantenimiento de la estructura manicomial, en contradicción con el espíritu y la letra de las dos leyes de salud mental vigentes y votadas democráticamente.

En el caso del Frente de Artistas, su estructura es horizontal y se socializa el poder a través de la participación de todos los integrantes: usuarios-artistas y coordinadores. Casi 200 usuarios-artistas internados y

ambulatorios participan diariamente en 12 talleres artísticos. Más de 30 coordinadores trabajan ad honorem, con más de 6000 presentaciones en todo el país, la organización de once festivales latinoamericanos de arte “Una puerta a la libertad-No al manicomio” y la fundación de la Red Argentina de Arte y Salud Mental, entre muchas otras actividades con reconocimientos nacionales e internacionales.

El Frente de Artistas del Borda no pertenece a la estructura de la institución Borda y, por lo tanto, no contamos con recursos económicos, técnicos ni humanos. Nos vimos obligados a crear, por fuera, una asociación civil, que se llama Frente de Artistas, para conseguir esos recursos. Además de este desconocimiento institucional, escamotean ayuda, boicotean propuestas e ideas, e incluso han inventado el Centro Cultural del Borda, dirigido por un médico psiquiatra, con la intención de perjudicar, dividir, confundir y debilitar nuestra lucha desmanicomializadora.

El Frente de Artistas del Borda existe a pesar del Borda. Con sus coordinadores y talleristas-artistas y junto a cada vez más trabajadores, grupos e instituciones sociales, luchará y resistirá desde el arte hasta que los muros caigan. Hasta que la Argentina sea como Trieste.

* Fundador y coordinador del Frente de Artistas del Borda; presidente de la Red Argentina de Arte y Salud Mental.

PSICOLOGIA-HISTORIA DE LA REFORMA DE LA SALUD MENTAL EN RIO NEGRO

Cómo desmanicomializar

Los autores, protagonistas del proceso de desmanicomialización en la provincia de Río Negro –que continúa en vigencia, con reconocimiento internacional–, cuentan cómo fue posible, explican qué recursos específicos se instrumentaron y revelan la última clave: “La mayor parte de las personas tienen capacidades para ayudarse a sí mismas y para ayudar a otros, si se las favorece, sostiene y acompaña con información, capacitación y seguimiento y si se generan contextos de libertad y solidaridad”.

<http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-228809-2013-09-12.html>

Por Hugo Cohen * y Graciela Natella **

Con el retorno al sistema democrático, en 1983, la provincia de Río Negro inició una profunda transformación, que planteó una nueva cultura en la atención de la salud mental, conocida en el contexto local como desmanicomialización. Incluyó el cierre del hospital psiquiátrico provincial y la sanción de la ley 2440, el 11 de septiembre de 1991. Hasta entonces, el sistema de salud mental comprendía un hospital psiquiátrico en la ciudad de Allen –a 500 kilómetros de la capital provincial–, cuatro servicios en hospitales generales de distintas localidades y un par de especialistas en dos hospitales provinciales. Las personas con trastornos mentales severos eran internadas en el hospital psiquiátrico o fuera de la provincia. El 65 por ciento de los pacientes internados en el hospital psiquiátrico era derivado desde los servicios de salud mental de los dos hospitales generales más cercanos.

El principal problema era que las personas con trastornos mentales severos no accedían a tratamiento y rehabilitación en su medio habitual. El 90 por ciento del recurso humano de salud mental se concentraba en el hospital psiquiátrico. A esto se sumaba la inexistencia de una política de salud mental, la inadecuada formación en salud pública de los profesionales de salud mental, así como los hábitos, prejuicios y valores de los profesionales y la sociedad, que resistían la inclusión social de estas personas, y el fuerte control social en comunidades pequeñas con complejos vínculos interpersonales. La cultura sanitaria de las localidades de la provincia consistía en esperar a “los especialistas” provenientes del centro hospitalario de mayor complejidad. Estos profesionales viajaban para asistir a largas filas de pacientes o, en el mejor de los casos, capacitaban al personal local en la detección de las problemáticas de salud mental para derivarlas al sitio que contara con un especialista. Este, luego de intervenir, devolvía al paciente a su lugar de proveniencia, a lo sumo con prescripción de psicofármacos, que a menudo eran interrumpidos prematuramente, porque la familia no podía costearlos o por efectos adversos sobre los que con frecuencia no eran advertidos. La oferta farmacológica aislada y sobre todo la falta de seguimiento anunciaban el abandono del tratamiento. Este derivar y delegar, que generaba deterioro, desánimo y desinserción social, se reiteraban para la misma persona cada vez que tenía una crisis.

En 1985, por decisión del ministro de Salud provincial, se creó el Programa Provincial de Salud Mental. Se organizaron equipos móviles de intervención en crisis, en los que participaban trabajadores de los escasos servicios de salud mental de los hospitales generales, quienes ya no viajaban sólo para atender sino con nuevas estrategias, como rescatar y potenciar los recursos de los trabajadores de salud y de la propia comunidad local: estos recursos eran capaces de responder a las situaciones de crisis, pero era necesario validarlos y fortalecerlos. El equipo siempre intervenía con participación de algún efector local, no en solitario como los especialistas viajeros. Así se promovía la socialización de conocimientos. Y se generó un intercambio permanente con los interlocutores locales –a los que se denominó “referentes”–, con acuerdos mutuos para responder a los problemas de salud mental.

La capacitación de los profesionales –de salud general y especialistas en salud mental– para que, al atender a las personas en crisis, propiciaran su permanencia en la comunidad, no había sido parte de la formación tradicional en salud mental. La acción fue impulsada por la idea de que la mayor parte de las personas poseen capacidades para ayudarse a sí mismas y para ayudar a otros, si se las favorece, sostiene y acompaña con información, capacitación y seguimiento, y si se generan contextos de libertad y solidaridad.

Fue fundamental la apertura de camas en todos los hospitales generales de la provincia, normatizada en 1986: efectivizó una alternativa concreta para la atención de la urgencia en salud mental y para la internación de toda crisis, que permitiera prescindir de la internación manicomial. Esto inauguró un proceso que generó múltiples resistencias, reflejo de una cultura de exclusión de la salud mental del espacio general de salud. Para dar respuesta a estas situaciones se construyeron espacios de reflexión, debate y acuerdos, donde participaran todas las personas y sectores involucrados, a fin de dar apoyo emocional e instrumental, en cada localidad, a la atención de una persona en estado de crisis. Se convocaba a representantes de los sectores profesionales y no profesionales del hospital general local y de los centros de atención primaria, a los vecinos, la policía, los líderes religiosos, los miembros de la comunidad educativa, de los municipios, de los medios de comunicación y demás referentes de esa comunidad, incluyendo a quienes se sintieran convocados por la situación. Se procuraba identificar las capacidades y posibilidades de intervención y ayuda a las personas en crisis, así como detectar y disminuir los miedos y ansiedades que despertaba la cercanía con “la locura”.

La asistencia a estos espacios era abierta. La convocatoria era un esfuerzo arduo y permanente, mediado por diversas intervenciones del equipo de salud mental: convocatoria escrita a autoridades locales, avisos por radio, llamadas telefónicas reiteradas, visitas en terreno, mensajes por medio de vecinos, identificación de interesados potenciales, así como de informantes clave. Existía el convencimiento de que el equipo debía lograr involucrar activamente a los diversos sectores y miembros de cada comunidad.

Era necesario hacerse cargo del usuario y de su familia desde el primer contacto hasta la reintegración comunitaria. Si el usuario no concurría al tratamiento, se iba al domicilio a contactarlo; si existía una situación compleja en la familia, que generaba problemas en la vida del usuario, se la incluía en el tratamiento hasta resolverla.

Agentes sanitarios

Se sumaron a la tarea agentes sanitarios no profesionales, que eran parte de los recursos humanos de Río Negro, provincia pionera por su tradición sanitarista, que priorizaba la atención primaria de la salud. Su función básica era realizar rondas domiciliarias: cada agente sanitario tenía asignado un número de viviendas que visitaba periódicamente para hacer un seguimiento de los problemas prioritarios de salud, como detección precoz de enfermedades e identificación de personas en riesgo. Estos agentes, que fueron capacitados, se convirtieron en recursos clave en las estrategias de seguimiento de usuarios con trastornos mentales severos en su vecindario. Los servicios de salud mental iniciaron encuentros periódicos con los agentes sanitarios, en los que se trabajaba en colaboración. Un ejemplo de ello fue el seguimiento domiciliario de las personas con trastorno mental severo y alcoholismo, para asegurar la toma de medicación y detectar descompensaciones.

Cuando un agente sanitario identificaba a un usuario en estado de descompensación en su domicilio, se lo iba a atender. Cuando una persona requería hospitalización, se la internaba en el hospital general; en caso de urgencia y si la persona en crisis no llegaba al hospital, el equipo se trasladaba hasta donde se encontraba; si, una vez resuelta la crisis, la persona tenía dificultades para regresar a su trabajo o estudio, alguien del equipo se presentaba en esos lugares para gestionar su reintegración. Si había problemas judiciales, se acompañaba a los usuarios a los juzgados, mediando ante los defensores, forenses, curadores y jueces. También se hacían

trámites y gestiones de subsidios u otros apoyos sociales junto con los usuarios o sus familias; en ocasiones se colaboraba con la limpieza de su domicilio, con la manutención de los hijos y con cualquier otra actividad que lo ayudara a organizar su vida cotidiana. El eje de las acciones debía estar dado por las variadas necesidades del usuario y no por la oferta terapéutica del agente de salud mental.

En algunas localidades, con ese recurso humano no especializado se llegó a formar un verdadero equipo mixto. Por ejemplo, los agentes sanitarios, luego de haber sido capacitados, se iniciaron en la coordinación de grupos de ayuda mutua para apoyar la rehabilitación de personas que presentaban un uso nocivo del alcohol u otras sustancias, en barrios periféricos. Esto implicaba sumar tareas, pero es probable que su rápida apropiación del tema se relacionara con el hecho de que varios de los agentes sanitarios tenían familiares que abusaban del alcohol y otros padecían violencia intrafamiliar: había entonces una elección personal. Además, varios de ellos eran feligreses del culto católico local y profesaban un fuerte compromiso social. Los agentes sanitarios fueron el germen de los operadores de salud mental, actores clave de la desmanicomialización. La incorporación de recursos humanos no especializados fue clave para desarrollar y sostener la desmanicomialización.

Por mucho tiempo no se contó en la provincia con estructuras y dispositivos intermedios. Centros de día, casas de medio camino, centros de promoción laboral y otros se fueron incorporando en la medida en que avanzaba la reforma. Al inicio, y en realidad durante todo el proceso de desmanicomialización, gran parte de las necesidades que esos dispositivos podían resolver se gestionaron mediante acciones intersectoriales e interinstitucionales o en el seno de la comunidad. Después se desarrollaron algunos dispositivos y estructuras propias para vivienda, como casas de medio camino, casas para personas declaradas inimputables, hogares de tránsito, y también estructuras para el funcionamiento de emprendimientos laborales, pero este desarrollo nunca pudo resolver la totalidad de las necesidades, que debieron ser resueltas por la interacción de los equipos de salud mental con otros sectores gubernamentales y no gubernamentales, provinciales, municipales y privados.

Se cierra el manicomio

En el Alto Valle del Río Negro, en la localidad de Allen, a pocos kilómetros de las ciudades de General Roca y Cipolletti, estaba el hospital psiquiátrico. Contaba con puertas blindadas, rejas en las ventanas, salas para la aplicación de electroshocks, salas de contención con paredes acolchadas para los pacientes denominados “furiosos”. El 65 por ciento de las personas internadas había sido derivado de los hospitales generales más cercanos, que a su vez contaban con servicio de salud mental: no era la falta de especialistas lo que causaba la reclusión en el hospital psiquiátrico, sino que el especialista, al no tener formación en salud mental pública y comunitaria ni capacitación para intervenir en crisis, se limitaba a detectar y diagnosticar el problema para luego referir al usuario al hospital psiquiátrico. Por eso, la capacitación continua en intervención en crisis y en técnicas de reinserción social fue una estrategia primordial.

En este proceso de cambios graduales se advirtió que, si perduraba un lugar de internación asilar, tarde o temprano volvería a utilizarse; sus camas se ocuparían y se perpetuaría la estigmatización de las personas con sufrimiento mental. También se observó que la intención de limitarse a internaciones breves en la institución psiquiátrica no prosperaba en la mayoría de los usuarios, que no tenían resueltas las necesidades de orden social, económico y de apoyo en su cotidianidad. En estos casos de desvalimiento, la institución se convertía en un lugar donde vivir, más que en un centro asistencial donde recuperarse. La presencia del hospital psiquiátrico producía efectos, no sólo en los especialistas —que, dada la existencia de la institución monovalente, continuaban disponiendo de ella, en vez de incorporar nuevos conocimientos y estrategias—, también se hacía sentir en la sociedad en su conjunto. Era frecuente en la provincia escuchar frases como: “... Estás para Allen”. La comunidad rionegrina tenía perfecto registro de contar con un lugar para encerrar la locura: el Hospital Psiquiátrico de la ciudad de Allen.

Esta institución llegó a hospitalizar alrededor de cien personas, aunque el número de camas ocupadas con regularidad era de entre sesenta y setenta, una cifra no tan elevada en términos absolutos aunque sí en relación con la población de la provincia. En todo caso, lo que hizo inviable esta institución fue su función de soporte y producción de una cultura depositaria y de exclusión conocida como cultura manicomial.

Fue necesario instituir la internación en el hospital general, a través de una decisión político-técnica que avalara y normatizara esta práctica y así cortara definitivamente la boca de entrada al sistema manicomial. La externación gradual de las personas asiladas en el hospital psiquiátrico de Allen, a través de las estrategias de reinserción social implementadas —sensibilización y preparación de la familia y la comunidad, y el apoyo

subsiguiente para lograr la reintegración de la persona, entre otras-, se articuló con las otras acciones implementadas para superar la vida en el encierro. El hospital psiquiátrico comenzó a perder protagonismo.

La decisión del cierre del hospital, concretada en octubre de 1988, se tomó gracias a la experiencia adquirida. Todos los esfuerzos realizados para mejorar las condiciones de vida de las personas internadas en el hospital psiquiátrico eran insuficientes para lograr su mejoría clínica, y tampoco bastaban para la ulterior reintegración social, obstaculizada por la propia dinámica de asilamiento. Además, el esfuerzo realizado para externar a las personas cuya estadía era de larga data, con la consecuente reducción de camas que debería traer aparejado, se veía constantemente amenazado por la continua derivación de nuevos usuarios y las nuevas dificultades para poder externarlos. A estas dificultades continuas se agregaban las reinternaciones de las personas hospitalizadas anteriormente. Las incipientes alternativas de atención, al coexistir con el manicomio, quedaban en riesgo.

El proceso interno de reforma en el hospital psiquiátrico, durante toda la reconversión del sistema en la provincia, implicó un sinnúmero de conflictos y crisis del personal. Sin duda, este frente interno fue de igual o mayor intensidad que los conflictos en el exterior. Mientras que un sector del personal de salud mental de la provincia se sentía parte de esta transformación, otro sector se oponía. Expresión directa de estas contradicciones fue la derivación de personas internadas en el hospital psiquiátrico al hospital rural de Ingeniero Huergo, a menos de 100 kilómetros de la ciudad de Allen. Este hospital general se transformó así en receptor de una importante cantidad de usuarios que ocuparon la mayoría de sus camas, produciéndose una transinstitucionalización de las personas, en vez de su reinserción social. Esto requirió un posterior trabajo de externación del hospital de Huergo y de integración de los usuarios allí internados en sus respectivas localidades.

Estas situaciones producían una gran tensión en el proceso de reforma, que perduró durante años hasta la reconversión definitiva del personal. Pasarían casi diez años desde el cierre del Hospital Psiquiátrico de Allen hasta que la mayor parte de los hospitales generales de la provincia llegaran a contar con sus propios servicios de salud mental. Es necesario destacar que ninguna de las personas que trabajaban en el hospital psiquiátrico perdió su trabajo. Muchas de ellas se reubicaron en hospitales generales vecinos, mientras que otras se incluyeron en el servicio de salud mental del nuevo hospital general de la ciudad de Allen; muy pocos profesionales renunciaron por decisión propia.

En 1989 se inauguró el nuevo hospital de Allen, reconvertido en hospital general. Las antiguas salas de psiquiatría, de electroshocks y de contención de pacientes “furiosos” quedaron habilitadas como quirófano, sala de radiología y sala de partos.

* Jefe del Departamento de Salud Mental de Río Negro entre 1985 y 2000; actualmente asesor subregional de la Organización Panamericana de la Salud.

** Ex jefa de la División de Promoción de las Personas del Consejo de Salud Pública de Río Negro. Texto extractado de La desmanicomialización: crónica de la reforma del sistema de salud mental en Río Negro, de reciente aparición (Lugar Editorial).

SOCIEDAD-UNA NORMA DISPONE COMO SE DEBEN PROTEGER LOS DERECHOS DE LOS PACIENTES

La inclusión en salud mental

<http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-221141-2013-05-30.html>

En la reglamentación de la Ley de Salud Mental, el Poder Ejecutivo establece un criterio de atención integral y fija que los pacientes podrán disponer de directivas anticipadas sobre su salud mental, para consentir o rechazar determinados tratamientos. Los otros derechos.

La presidenta Cristina Kirchner reglamentó ayer la Ley Nacional de Salud Mental, que establece como premisa “una perspectiva de salud integral, garantizando todos los derechos establecidos” en la norma, cuyo eje “deberá estar puesto en la persona, en su singularidad, más allá del tipo” de afección que padezca. En su artículo cuarto se señala que los “servicios de salud” que se prestarán tendrán “un sentido no restrictivo” ante

“toda propuesta o alternativa de abordaje tendiente a la promoción de la salud mental, prevención del padecimiento, intervención temprana, tratamiento, rehabilitación y/o inclusión social, reducción de daños evitables o cualquier otro objetivo de apoyo o acompañamiento que se desarrolle en los ámbitos públicos o privados”. El viceministro de Salud nacional, Eduardo Bustos Villar, sostuvo que se trata de “la ley más progresista de la región”, porque el modelo de atención que se propone “está basado en el respeto a la persona en toda su integridad, a los derechos humanos y favoreciendo su inclusión social”.

Como órgano de aplicación de la ley, se crea la Comisión Nacional Interministerial en Políticas de Salud Mental y Adicciones, que funcionará en el ámbito de la Jefatura de Gabinete de Ministros, siendo la autoridad máxima la cartera de Salud. El ministerio deberá convocar a “organizaciones de la comunidad que tengan incumbencia en la temática, en particular de usuarios y familiares, y de trabajadores, para participar de un consejo consultivo de carácter honorario”.

El objetivo es que en ese ámbito se “expongan las políticas que se llevan adelante y escuchar las propuestas que se formulen” para llevar a la práctica aquellas que se consideren convenientes. La ley establece, además, que todos los sistemas de salud, tanto públicos como privados, deben adecuar su cobertura a las previsiones de la ley de salud mental. También se establece que los usuarios de drogas quedan comprendidos en el área de salud mental, por lo que las granjas de rehabilitación también deberán adecuarse a la norma.

En otro de sus puntos define que el Inadi y la Afsca “desarrollarán políticas y acciones tendientes a promover la inclusión social de las personas con padecimientos mentales y a la prevención de la discriminación por cualquier medio y contexto”. En la reglamentación se deja en claro que “todo paciente, con plena capacidad o, sus representantes legales, en su caso, podrán disponer directivas anticipadas sobre su salud mental, pudiendo consentir o rechazar determinados tratamientos”.

Se expresa que la información sanitaria del paciente “sólo podrá ser brindada a terceras personas con su consentimiento fehaciente”. Del mismo modo, se fija que cada jurisdicción debe crear equipos interdisciplinarios y que la autoridad de aplicación debe garantizar “políticas públicas en materia asistencial”, a la vez que determina las características que deberán tener esas políticas.

En el texto se señala que debe estar garantizada “la cercanía de la atención al lugar donde vive la persona”, la continuidad y articulación en el tratamiento, la participación de personas usuarias, familiares y otros recursos existentes en la comunidad “para la integración social efectiva”. A eso tendrá que sumarse el “reconocimiento de las distintas identidades étnicas, culturales, religiosas, de género, sexuales y otras identidades colectivas”.

En ese marco, las políticas de abordaje intersectorial “deberán incluir la adaptación necesaria de programas que garanticen a las personas con padecimientos mentales la accesibilidad al trabajo, a la educación, a la cultura, al arte, al deporte, a la vivienda y a todo aquello que fuere necesario para el desarrollo y la inclusión social”.

También se propicia la creación de los dispositivos comunitarios “ya sean ambulatorios o de internación”. En cuanto a las normas de aislamiento de las personas con padecimientos mentales, se aclara que “limitando visitas, llamados, correspondencia o cualquier otro contacto con el exterior” son medidas “contrarias al deber de promover el mantenimiento de vínculos” con familiares o allegados al paciente.

En ese sentido se deja en claro que “no será admitida la utilización de salas de aislamiento”. En relación con la educación, el decreto reglamentario dice que deben adecuarse los planes de estudio de formación de los profesionales de las disciplinas involucradas con la salud mental.

El decreto presidencial, publicado ayer en el Boletín Oficial, determina que cada una de las jurisdicciones nacionales “definirá las características óptimas de conformación de sus equipos (médicos), de acuerdo con las necesidades y particularidades propias de la población”.

Deberán respetarse algunas disposiciones, tales como la continuidad de la asistencia, la articulación permanente en el caso de intervención de distintos servicios médicos sobre una misma persona o grupo familiar. En caso de ser necesaria un área de coordinación, se recurrirá “al equipo de atención primaria de la salud que corresponda”.

Congreso de Salud Mental

Rotelli: "La ley de salud mental argentina es la mejor del mundo"

El psiquiatra italiano Franco Rotelli, pionero en el trabajo de desmanicomialización que se realizó en su país en los años 70, consideró que "en este momento, la ley de salud mental argentina es la

<http://www.telam.com.ar/notas/201309/31376-rotelli-la-ley-de-salud-mental-argentina-es-la-mejor-del-mundo.html>

"Ustedes tienen un mérito extraordinario, la ley argentina (de salud mental) es la única que habla de cerrar hospitales psiquiátricos y constituir derechos civiles reconociendo a las personas como sujetos de derecho; no hay en el mundo una ley que diga estas cosas", sostuvo Rotelli.

Rotelli dio una charla en el Auditorio de la Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo, donde mañana comenzará el XII Congreso internacional de salud mental y derechos humanos "El otro soy yo".

El reconocido psiquiatra remarcó la importancia de tener "un Estado al servicio de las personas, que reivindique los derechos propios de estos individuos incorporando al ciudadano a la sociedad", y explicó que "es muy difícil construir relaciones desde la cama de un hospital".

"Los manicomios son lugares donde los derechos no existen; debemos imaginar un Estado donde las instituciones sirvan para construir derechos y no para destruirlos", dijo.

Con respecto a la ley argentina de salud mental, que impulsa la inclusión social y propicia el reemplazo de las prácticas de encierro propias de los manicomios, Rotelli subrayó que "necesitamos un plan de salud mental, servicios que puedan ayudar a la gente a estar mejor".

"Lo que pasa en Argentina puede ser muy importante no sólo para este país; ustedes tienen una ley muy buena que necesita reglamentarse e implementarse, hay que transformarla en una realidad y aquí estamos para eso", precisó.

El experto italiano y presidente de la Conferencia Permanente por la Salud Mental en el Mundo, consideró que "hay que cerrar los manicomios" porque "la enfermedad mental, la locura, no tiene nada que ver con la forma positivista de la medicina y los hospitales generales".

"Un psicótico no tiene nada que hacer en un hospital general, las relaciones entre las personas se deben dar en la sociedad y no desde una cama", argumentó y concluyó que "si creamos servicios e instituciones donde esto no pase será un patrimonio para todos, no sólo para las personas con problemas mentales".