

musa y corna

Giuliano Scabia

Marco Cavallo

Desde un hospital psiquiátrico
la verdadera historia que cambió
el modo de ser del teatro y la cura

*Traducción, edición e introducción
realizadas por docentes y estudiantes
de Letras Italianas*



Letras Modernas
FFL
UNAM

Marco Cavallo

Desde un hospital psiquiátrico
la verdadera historia que cambió
el modo de ser del teatro y la cura

musa  corna

Giuliano Scabia

Marco Cavallo

Desde un hospital psiquiátrico
la verdadera historia que cambió
el modo de ser del teatro y la cura

Traducción, edición e introducción realizadas
por docentes y estudiantes de Letras Italianas

Eugenio Santangelo
Coordinador



La presente edición de *Marco Cavallo. Desde un hospital psiquiátrico la verdadera historia que cambió el modo de ser del teatro y la cura* fue realizada en el marco del proyecto UNAM-DGAPA-PAPIME: PE 406820: Traducción, crítica e investigación participativas: *Marco Cavallo* de Giuliano Scabia como punto de partida para el aprendizaje común e interdisciplinario.

Marco Cavallo. Da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura © 2011 Edizioni alpha beta Verlag, Meran/Merano

Primera edición: octubre 2021

DR © Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán,
C.P. 04510, Ciudad de México

ISBN: 978-607-30-5185-9

Diseño de cubierta: Magda Ireri Larios Togo
Fotografía: Natalia Martínez López
Arte plástica: Ivana Miranda Flores

Todas las propuestas para publicación presentadas para su producción editorial por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM son sometidas a un riguroso proceso de dic-taminación por pares académicos, reconocidas autoridades en la materia y siguiendo el método de “doble ciego”, conforme a las disposiciones de su Comité Editorial.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Editado y producido en México

Contenido



Bienvenida al lector	9
Canción libre de Marco Cavallo	11
1. Hacia la abolición de los manicomios: una lucha colectiva	17
2. Hacia el laboratorio P: un teatro fuera del teatro	28
3. Hacer universidad desde Marco Cavallo	38
Bibliografía	51
Nota	53

Marco Cavallo. Desde un hospital psiquiátrico la verdadera historia que cambió el modo de ser del teatro y la cura

Prefacio	59
Proyecto y bosquejo de trabajo	65
¿Qué es un manicomio abierto?	67
Discusión de los proyectos: crónica	69
Crónica del laboratorio P	75
Día uno – Un espacio por inventar	77
Día dos – Aparece el manicomio	80
Día tres – Un gran objeto que sea un caballo	84
Día cuatro – Detrás del caballo aparece el diablo	89
Día cinco – Una gran casa	95
Día seis – Exhibición de los títeres	99
Día siete – Primera canción de Marco Cavallo que comienza a crecer en altura, y primer libro	104
Día ocho – El libro de la golondrina y otros libros. Cucú no habla, pero actúa y tiene éxito	110
Día nueve – El teatro de la golondrina	116
Día diez – Teatro, canciones y coros bajo la panza de Marco Cavallo	119

Día once – Quiero divertirme corriendo	124
Día doce – Nuestro caballo mágico	128
Día trece – Un baile desatado.	133
Día catorce – Marco Cavallo títere y la Amiga de Marco Cavallo.	139
Día quince – Marco Cavallo perdió la cobija. Atmósfera musical	141
Día dieciséis – La Amiga de Marco Cavallo lleva a todos a su casa.	145
Día diecisiete – Qué metemos en la panza del caballo.	149
Día dieciocho – Se hace la tarima	153
Día diecinueve – Coro general	159
Día veinte – Llevamos los títeres en recorrido por las divisiones	163
Día veintiuno – Se forman grupos, se actúa una nueva boda, se canta el libro de Cucú y se hace una opereta	167
Día veintidós – Gran conversación sobre grandísimos problemas. Aparece la cabeza de Marco Cavallo	173
Día veintitrés – El regreso en el mundo	181
Día veinticuatro – Marco Cavallo se vuelve un símbolo.	188
Día veinticinco – El muro de la exclusión.	190
Día veintiséis – Las operetas	199
Día veintisiete – Sobre el teatro ambulante llevamos la cabeza de Marco Cavallo en recorrido por todo el HPP.	205
Día veintiocho – Proyecto de viaje por el mundo y primera aparición de Marco Cavallo	215
Día veintinueve – Comienza el viaje de Marco Cavallo recorriendo el mundo	219
Día treinta – Los enemigos de Marco Cavallo	223
Día treinta y uno – Día de los carteles	229
Día treinta y dos – Día de la Amiga de Marco Cavallo en el Paraíso Terrestre	236
Día treinta y tres – Día del vestido de la Amiga de Marco Cavallo.	243
Día treinta y cuatro – Día de los cantos y las banderas	247
Día treinta y cinco – Fiesta de Marco Cavallo y su Amiga (Gran teatro urbano)	253
Apéndice: Los modos del comunicar	267

Bienvenida al lector



Canción libre de Marco Cavallo

Ad libitum, andante con moto o con cavallo

Leerse y/o entonarse con la melodía y el ritmo que mejor le parezca conveniente a la intérprete.

Vengan, vengan, vénganse a enterar.
Bienvenida, bienvenido a bailar y cantar
la historia de Marco, el más azul
de los caballos, el más fuera de lo común.

Muchos caballos la Historia tiene en su baúl,
como ese grandote, con la barriga llena de soldadotes,
o aquel de nombre sonoro, alto y significativo
flaquito, de panza siempre vacía: el gran Rocinante.

Pero de todos, Marco es el más libre,
lleva en su panza recuerdos y deseos.
Va con sus amigos, de paseo en paseo:
son los locos que con su propia cordura
al hacer juntos han roto su atadura.

Del manicomio a la plaza con Marco salieron
 caballo de lucha pero no de guerra:
 marchando tejieron un camino
 en contra de todo lo que encierra.

Vengan, vengan, vénganse a enterar.
 Bienvenida, bienvenido a bailar y cantar
 la historia de Marco Cavallo
 que de Trieste a México trota sin parar.

Quisiéramos, con estas reflexiones, dar la bienvenida al lector. Por esto empezamos con una “canción libre”, aunque no seamos escritores ni cantores, sino estudiantes y docentes. En este libro encontrarán otras canciones mejores que ésta. Su personaje principal, el que le da título, es un caballo azul; en torno a él, en un manicomio italiano, se reunieron muchas personas para aprender a ser, hacer y luchar juntas. Era 1973. Desde entonces, en Italia y más allá de ella, Marco Cavallo se ha vuelto un símbolo de liberación, un lugar de memoria y una invitación para el presente.

En las páginas que siguen vamos a narrar y reconstruir los contextos de su historia, seguros de que, con sólo comenzar el libro, quien lee sentirá renovada la invitación, aun en contextos y tiempos muy diferentes. Nosotras, nosotros intentamos escucharla: por meses este libro ha sido un espacio de confluencia. Lo leímos, lo comentamos, lo traducimos; investigamos algunas de sus rutas, imaginamos otras. Habitamos su contradicción principal: la división de un manicomio que se convierte en un

lugar de encuentro y comunicación colectiva. Aprendimos que, dondequiera que se ensaye un trabajo colectivo, se abre una contradicción. Es así, y ya no tendría que sorprendernos, en la universidad. Lo fue, por supuesto, en el Hospital Psiquiátrico San Giovanni de Trieste, en el noreste de Italia, donde médicos y enfermeros seguían una lucha iniciada diez años atrás: intentaban abrir para posteriormente abolir el manicomio en tanto institución de internamiento, exclusión y segregación de los pacientes.

Uno de los protagonistas de esta lucha fue el psiquiatra Franco Basaglia, quien, a través de un análisis lúcido del lugar social de los manicomios y sus “técnicos del poder”, emprendió un largo camino para crear las condiciones sociales que permitirían la emersión de los rostros y las palabras de los enfermos, en función de su liberación. “La historia de la psiquiatría”, afirmó un año antes de morir prematuramente en 1980, “es la historia de los psiquiatras y no la historia de los enfermos”.¹ Desde su ingreso como director en el Hospital Psiquiátrico de Gorizia, Basaglia trabajó para que pudiéramos escuchar otra historia, la historia *de* los enfermos, posiblemente narrada *por* ellos. Esto comportó diversas fases a lo largo de veinte años, desde el desmantelamiento interno de las prácticas del manicomio hasta su apertura y, en medio de obstáculos, polémicas, campañas de desprestigio, una lucha político-jurídica que desembocó en la ley 180 de 1978, la que los abolió definitivamente.

¹ Franco Basaglia, *Conferenze brasiliane*, Cortina editore, Milano, 2000. Trad. al español *La condena de ser loco y pobre*, Buenos Aires, Topía Editorial, 2008, p. 25.

Marco Cavallo nació en Trieste durante este proceso de transformación. Creció en una división del hospital que se había quedado vacía, gracias a que muchos pacientes habían sido dados de alta. Como todo suceso que abre algo nuevo en el mundo, no había sido previsto. Cuando los “artistas” llegaron al hospital invitados por Basaglia, llevaban consigo un “esquema vacío”, el esqueleto de una “obra”, de un proceso, de una partitura. En éste, sólo se preveía construir algo grande con los enfermos, algo gigante, tal vez una casa, y que este algo grande estimulara, hiciera que se desprendieran los acontecimientos, la imaginación, las invenciones. Nada más se escribió o planeó de antemano, no hubo dramaturgia para escenificar: todo estaba abierto a las situaciones, a la participación de internas, enfermeras, médicos, a sus respuestas y preguntas: sus deseos y necesidades. Lo más importante era que participara la mayor cantidad de personas, que ese algo grande se expandiera incluso más allá de la división P. Para hacer esto, el “esquema vacío” preveía un proceso de comunicación permanente con las otras divisiones, puesto que “también el estar correctamente informados se vuelve un participar”.

Hacia ya algunos años que Giuliano Scabia, poeta, dramaturgo y animador teatral, estaba intentando revitalizar el teatro buscando su sentido fuera de los teatros. Con el artista Vittorio Basaglia, primo de Franco, y con otras y otros que se les unieron día tras día, transformaron aquella división vacía en el laboratorio P, un “laboratorio abierto”, donde todos pudieran llegar, pasear, colaborar o tan sólo observar. Por dos meses éste se volvió un lugar de descubrimientos, de expresión multiforme,

de comunicación intensa. Los pacientes de un manicomio ya en transformación confluían en él y redescubrían formas de comunicarse y reconocerse. La multiplicación de los estímulos introducidos por Scabia y los artistas reactivó la palabra de los internos, su mirada, su escucha: su cuerpo. Y les permitió rearmar algunas piezas de su historia, describir lúcidamente su presente, proyectar su futuro: con el dibujo, el canto, la dramatización, los cuentos, los títeres: con Marco. Ellos decidieron que esa “cosa” grande, aquello gigante, fuera un caballo, como el que tiempo atrás llevaba la carretita de ropa limpia de una división del hospital a otra. Como la imagen del movimiento, del correr, del deseo y la libertad.

Han pasado casi cincuenta años, cuarenta desde la muerte de Franco Basaglia. Hoy en día “la desmemoria se ha vuelto potentísima”. Con estas amargas palabras, la investigadora Silvia D’Autilia y Peppe Dell’Acqua –uno de los médicos que trabajaron entonces en Trieste y que siguieron la estela de una lucha que no puede, no debe, terminar– describían en 2015 el presente de la psiquiatría y del cuidado de la salud mental.²

² Peppe Dell’Acqua y Silvia D’Autilia, “Non si può non prendere parte. Immagini dal fronte”, en Gianni Berengo Gardin, *Manicomi. Psichiatria e antipsichiatria nelle immagini degli anni settanta*, Contrasto, Roma, 2015, p. 16. Donde no expresamente indicado, todas las traducciones del italiano son nuestras. Peppe Dell’Acqua es el director de la colección “180” de la editorial alpha beta Verlag, que desde hace años busca conformar un “archivo crítico de la salud mental”, rescatando libros importantes ya inasequibles y promoviendo la publicación de estudios, documentos, ensayos que reconstruyen la genealogía y el presente de la lucha por la salud mental. *Marco Cavallo* salió en 1976

Cuando empezamos este proyecto, sabíamos que uno de los sentidos de nuestro camino sería resistir el olvido: dilatar la memoria a través de la traducción.

Leímos *Marco Cavallo* en un seminario de literatura italiana junto a otros textos y experiencias que, de una manera u otra, ponían en el centro la participación, la escritura, la lectura, la investigación más allá del “uno”, entre muchas y muchos. El caballo azul empezó a estimularnos, a poner en movimiento horizontes posibles. Nos dimos cuenta de que el trabajo del laboratorio P era similar a algunos experimentos colectivos de acción cultural en nuestro país doliente y en América Latina. Surgió la idea, el deseo de que el libro pudiera resonar más allá de nuestro salón y comunicara con experiencias diferentes pero hermanas, en la historia y en el presente. Si el traducir es itinerario, travesía, posibilidad de escucha entre un espacio y otro, y entre sujetos y culturas diferentes, nuestro trabajo buscó que Marco Cavallo siguiera su andar, cambiando de paso, de lengua y escenario.

En estas páginas, reactivando su legado, les hablaremos de algunos aspectos que creemos importantes de la historia de Franco Basaglia y las doctoras, enfermeros, enfermeras y doctores italianos que lucharon para des-institucionalizar la psiquiatría y abatir los manicomios. Haremos luego un breve recorrido por las primeras prácticas teatrales de Giuliano Scabia, preguntándonos acerca de los lugares de convergencia entre

por la editorial Einaudi. No había sido reeditado hasta que “180” lo hospedó en una nueva edición de 2011, a cargo de Elisa Frisaldi.

su búsqueda de un teatro ambulante “orgánico” y las luchas de la psiquiatría. Finalmente, ilustraremos lo que aprendimos en el trayecto: cómo trabajamos juntas y juntos para que ustedes, queridas y queridos lectores, puedan tener este libro entre las manos (aún virtuales).

1. Hacia la abolición de los manicomios: una lucha colectiva

Estudiante de Medicina en la Universidad de Padua, Franco Basaglia formó parte de la resistencia al nazifascismo en su ciudad natal, Venecia, hasta su encarcelamiento en diciembre de 1944. Éste fue su primer encuentro con las que Erving Goffman llamaría “instituciones totales”. Después de la guerra, su intento de establecerse en el círculo académico dio pocos frutos; su formación no canónica dentro del ámbito de la psiquiatría y la constante oposición a sus lógicas imperantes le valieron constantes rechazos. Los psiquiatras se reducían a definir, clasificar y regular las enfermedades mentales y el enfermo no era más que un objeto de estudio al que se le etiquetaba, encerraba y medicaba. Los psiquiatras con mayor reconocimiento eran aquéllos que se formaban sólo dentro de la academia, quienes, a fin de cuentas, aprobaban y reproducían las prácticas y teorías de segregación de los enfermos mentales. Durante sus años en la universidad como estudiante y como profesor adjunto, la filosofía ayudó a Basaglia a plantearse una relación paciente-médico más humana, que después desarrollaría en la práctica. Dio fin a sus años como ayudante de profesor cuando, en 1961, fue nombrado nuevo director del Hospital Provincial Psiquiátrico

de Gorizia,³ cargo que podría entenderse como un exilio de la academia. En su encuentro con este hospital, el olor fétido que se desprendía de él le recordaría de inmediato el de la cárcel.

En las ciudades, los manicomios ocupaban un lugar periférico, aislado. Lo que pasaba dentro de ese espacio era totalmente ajeno al movimiento ciudadano. En Italia, una ley de 1904 permitía encerrar, por lo tanto, aislar a todos aquéllos que eran considerados “enajenados mentales” y “peligrosos para sí mismos y para los demás”. La ley consideraba la “enajenación” un asunto de orden público y no de salud; a pesar de la clasificación tan “meticulosa” de las enfermedades mentales operada por los psiquiatras, al interior de las paredes manicomiales podía haber tanto una mujer rebelde como una persona con síndrome de Down. El constructo de la “normalidad” era el que regulaba el internamiento de las personas y, según Basaglia, el factor socio-económico era determinante. El manicomio se había vuelto un lugar de segregación donde las personas pobres e improductivas eran expulsadas de la ciudad. Además, en términos legales, perdían sus derechos civiles.

La contención del cuerpo de las y los internados comenzaba por el espacio arquitectónico del hospital y continuaba con las prácticas violentas de los enfermeros y médicos. El control de los espacios del conjunto arquitectónico (puertas, ventanas, cuar-

³ Gorizia es una pequeña ciudad situada en la frontera con la ahora Eslovenia (de hecho, el edificio del hospital se encuentra justo en el límite de ambos países) cuya principal actividad era la agrícola. En aquellos años, los habitantes de esta ciudad difícilmente pensarían que el Hospital Psiquiátrico ahí situado sería centro de un movimiento de liberación tan trascendente.

tos, “áreas comunes”) acarreaba el cierre total de la institución: no permitía salir, como tampoco entrar. (Claro que entrar era mucho más fácil que salir). Una vez que les eran arrebatadas todas sus pertenencias, entre ellas su cabello, a los internados se les asignaba una división, de acuerdo con el género y su “grado de violencia”. Cada espacio del hospital estaba ideado para la mirada siempre presente del enfermero que vigilaba a los enfermos. No había ningún tipo de libertad dentro de esa estructura. Cada división era un conjunto de cuerpos amontonados que se movía de acuerdo con el horario institucional de los enfermeros. Las crisis violentas de los pacientes, juzgadas como tal por un enfermero, eran reprimidas o contenidas de diferentes formas: amarrándolos a la cama, poniéndoles una camisa de fuerza, aislándolos, practicando la “estranguladora”⁴ o el electrochoque. Todas ellas, como es comprensible, degradaban el cuerpo del paciente, convirtiéndolo, como escribió Basaglia a partir de Goffman, en cuerpo-institución: un objeto más del hospital. Por ley, los directores de los hospitales tenían libertad absoluta para tomar decisiones, su firma normalmente se limitaba a ordenar y autorizar la gestión violenta de los enfermeros, quienes se encargaban de manera directa de la contención y represión de los

⁴ Franco Basaglia, “La institución de la violencia”, en F. Basaglia (ed.), *La institución negada. Informe de un hospital psiquiátrico*, Corregidor, Buenos Aires, 1972, p. 130. En su texto, Basaglia describe diferentes tratos deshumanizantes hacia los pacientes, algunos asemejan verdaderas torturas. La estranguladora, por ejemplo, buscaba dejar inconscientes a los internos más inquietos. Se envolvía su cabeza en una tela mojada o seca y, al amarrársela en su cuello, se le ahogaba.

pacientes. Basaglia, por su parte, decidió no firmar. Sin ningún plan de trabajo preciso, se propuso cambiar aquella realidad atroz. Más adelante nombraría “proyecto abierto” (Foot) a su *praxis* colectiva, para la cual era necesaria la conformación de un equipo que tuviera su mismo objetivo. El núcleo, ya hacia finales de los años sesenta, fue integrado, entre otros, por Franca Ongaro Basaglia, Antonio Slavich, Agostino Pirella, Domenico Casagrande, Giovanni Jervis, Letizia Comba, Lucio Schittar.

El abandono de la violencia, los castigos y las formas de contención ejercidas sobre el cuerpo de los enfermos fue el primer paso del proceso de transformación. Poco a poco se fueron abriendo las divisiones y las áreas comunes se volvieron transitables para todos. Tanto trabajadores del hospital como internos dejaron de portar su uniforme y, en este sentido, eran indistinguibles a la vista. A los pacientes les eran devueltos los objetos personales confiscados a su ingreso, lo que significaba, a su vez, devolverles la capacidad de recordar su vida antes del manicomio, así como las razones de su internamiento. La libertad que iban adquiriendo les permitió en parte disponer de su propio tiempo y habitar los espacios del hospital. Esta apertura material interna del manicomio dio paso a la apertura en la relación entre enfermo y médico.⁵

⁵ La relación más difícil de abrir fue con los enfermeros. Durante los primeros años se manifestaban explícitamente en contra de los cambios y las nuevas medidas que el equipo goriziano tomaba. Acostumbrados por años a ejercer su función de carceleros, muchos de ellos continuaron usando su uniforme y se resistían a tratar de forma diferente a los pacientes.

El equipo goriziano fue consciente de la necesidad de crear una relación diferente, “tendencialmente igualitaria”⁶ con los internos, una relación que incluso fuera conflictual y dialéctica. El psiquiatra, dejando de lado un lenguaje incomprensible y ajeno al paciente, dejaba de reducirlo a la etiqueta de su enfermedad. *El otro* era “un hombre con todas sus necesidades”⁷ y “la locura y todas las enfermedades [eran] expresión de las contradicciones de nuestro cuerpo, [...] cuerpo orgánico y social”.⁸ De esta forma, el sufrimiento encontraba canales de expresión y los pacientes podían volver a habitar su cuerpo sin temor a las contradicciones que lo caracterizaban.

La experiencia goriziana partió del modelo inglés de la comunidad terapéutica y fue ensayando sus potencialidades y contradicciones. Las asambleas generales fueron la práctica que en mayor medida reflejaba el cambio. Los internos estaban a cargo de su coordinación y, poco a poco, el hecho mismo de que escucharan, se presentaran o se inconformaran derivó en la toma de decisiones directa sobre aspectos que les incumbían: las reglas de las divisiones, las actividades laborales y culturales que se organizaron colectivamente en el hospital, la identificación y resolución de los conflictos, etc. “En vez de fundarse sobre una regla impuesta desde arriba”, escribe Basaglia, “la organización se convertía, por sí misma, en un acto terapéutico”.⁹

⁶ F. Basaglia, *La condena...*, p. 30.

⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁸ *Ibid.*, p. 94.

⁹ F. Basaglia, “La institución...”, p. 148.

Eran asambleas largas, con silencios incómodos y, en muchas ocasiones, redundantes. Sin embargo, cualquier expresión, por mínima que fuera, era importante: los internos tenían la posibilidad de elegir libremente cómo presentarse ante el mundo, ante un público que decidía escucharlos como otra forma de participación. En ellas no se escondía sino que emergía la relación asimétrica entre médicos y pacientes. Eran uno de los lugares en que los internos podían confrontarla, incluso resistirla.

El proyecto abierto en el que se había convertido el hospital de Gorizia no pasó desapercibido ante los ojos ni de la ciudad ni del resto del país ni del extranjero. Basaglia siempre estuvo atento a las relaciones que había que establecer con el afuera del hospital: fue un interlocutor directo de periodistas, fotógrafos y artistas curiosos de observar y documentar. De ahí que, a finales de los años sesenta, se creara una serie de obras sobre Gorizia y la realidad manicomial. Entre ellas se encuentran los documentales *I giardini di Abele* de Sergio Zavoli y *La fábula de la serpiente* de Pirkko Peltonen, ambos de 1968, así como la publicación en 1969 del libro de fotografías de Carla Cerati y Gianni Berengo Gardin *Morire di classe*, introducido por Basaglia y Ongaro Basaglia. El primero tuvo una importancia histórica. Transmitido por la televisión nacional, hacía entrar por primera vez en las casas de miles de italianos la voz y la imagen de los internados en el manicomio, “los hermanos incómodos”: los Abeles. En las asambleas generales o en las entrevistas de Zavoli, sus palabras interpelaban a los espectadores, mostrándoles al mismo tiempo la opresión del sistema manicomial y la importancia del proceso de transformación de Gorizia.

Médicos y enfermeros sabían que la lucha al interior del manicomio no podía progresar sin una articulación con otros sectores de la sociedad, principalmente con las organizaciones populares que luchaban en contra de la opresión. Partidos y sindicatos de izquierda, obreros y trabajadores podían reconocer como propio el camino de liberación empezado en Gorizia: se trataba de uno de los nudos del mismo proceso de emancipación por parte de las clases oprimidas.

Un momento muy importante de esta articulación fue la publicación en 1968 de *La institución negada*, por la editorial Einaudi. El volumen recogía todas las voces del Hospital Psiquiátrico de Gorizia: las de internos, enfermeros y médicos. Fue un ejercicio de escritura conjunta en forma de ensayos, documentos, reportajes, entrevistas. La cercanía entre el Hospital Psiquiátrico de Gorizia con el movimiento del 68 se dio principalmente gracias a este libro, que pronto se convirtió en un referente. Los estudiantes se interesaban cada vez más por las prácticas radicales de la experiencia goriziana y su crítica al autoritarismo. Su apoyo, el más fuerte que Gorizia encontró de entre todas las organizaciones y movimientos de izquierda, se volvió en el amplificador de su trabajo tanto en el ámbito político como en el mediático.

Sin embargo, el equipo goriziano, en el análisis crítico de esta primera experiencia, reconoció que era necesaria ya no sólo la apertura material interna del hospital, sino una apertura hacia la ciudad. La comunidad terapéutica ya no era suficiente y estaba exhibiendo sus contradicciones. Había que impedir

la creación de una “jaula de oro”¹⁰ que, en lugar de oponerse sistémicamente a la lógica del manicomio, terminara administrándolo de manera más humana, volviéndolo “socialmente aceptable”. Había que seguir enfrentándose, además, con la exclusión que los internos seguían sufriendo al asomarse fuera del manicomio: “Aquí hay más comunidad” le responde un interno a la directora Pirkko Peltonen, durante el rodaje de su documental: es la paradoja de un manicomio más “vivable” que la ciudad para los pacientes. A la negación interna de la institución tenía que seguirle su destrucción.

En 1968 se aprobó la ley 431 que facilitaba a los pacientes cambiar su estatuto dentro del hospital como *voluntarios*, permitiéndoles salir con un permiso firmado por el director. A finales de septiembre de ese mismo año, la difícil relación con la ciudad se agudizó. Giovanni Miklus, uno de los internos de la división C, en una segunda visita a su familia, asesinó a su esposa. Este incidente fue utilizado por los políticos, medios de comunicación y opinión pública contrarios a los cambios en Gorizia, desvelando el menoscabo y el desprecio que sentían hacia esta lucha, sus representantes y los internados en el manicomio. El proceso judicial en contra de Miklus, y de Antonio Slavich y Franco Basaglia como responsables de su salida, se prolongó hasta 1972. Fue durante este mismo periodo que los gorizianos se dispersaron en diversos hospitales de Italia.

¹⁰ John Foot, *La “Repubblica dei matti”. Franco Basaglia e la psichiatria radicale in Italia, 1961-1978*, Feltrinelli, Milano, 2014, p. 97.

Después de una corta estancia como director del manicomio de Colorno, en el verano de 1971, Basaglia aceptó la propuesta de Michele Zanetti, presidente de la provincia de Trieste, para dirigir el Hospital Psiquiátrico de San Giovanni. Convencido de la libertad que le había asegurado Zanetti, planteó el principal objetivo de su gestión: superar y destruir el manicomio, al tiempo que se construían alternativas.

Para el grupo triestino, la ciudad era el espacio agonístico en el que se hacía presente el dinamismo de las posiciones y las opiniones. El trabajo con los medios de comunicación fue una vez más necesario. La “estrategia” de Basaglia consistía en aprovechar cualquier ocasión y oportunidad que se le presentaban para invitar a la sociedad que hasta entonces, sumida en su propia comodidad, rechazaba o ignoraba la realidad de los manicomios.

La ley 431 fue aprovechada por el equipo de Trieste; era una brecha, un resquicio por donde seguir con la transformación. Muchos pacientes, apoyados por el director, decidieron cambiar su estatus convirtiéndose en internos “voluntarios”. Podían empezar a salir, visitar a sus familias y a sus amigos, hacer excursiones y recorrer los lugares que –en muchos casos– tuvieron que abandonar decenas de años atrás. Por su parte, la administración triestina en turno dispuso que los pacientes pudieran volverse huéspedes del hospital e incluso decidir tener una residencia afuera. Voluntario, huésped o interno, cada persona era atendida en la complejidad de su individualidad.

El trabajo, como actividad individual y colectiva, permitió que los pacientes pudieran empezar a ser reintegrados en la

sociedad. En el hospital se crearon un periódico y la estación *Radio Fragola*, se destinó un edificio para viviendas de exinternos y se abrieron un café y un teatro al que llegaban a presentarse muchos artistas. La gestión total o parcial de ciertos espacios del hospital estuvo a cargo de los internos. Todas estas actividades rompían con el ciclo productivo del enfermo, quien, de la exclusión socioeconómica y el sufrimiento mental, pasaba al internamiento y, en caso de ser dado de alta, volvía a ser segregado debido a su precaria situación socioeconómica. Este ciclo podía repetirse de manera indefinida. En cambio, gracias al trabajo en el San Giovanni, el paciente, como decía Basaglia, “com[enzaba] a destruir su institucionalización y, así, com[enzaba] a socializarse en el territorio” (“Corso di aggiornamento per operatori psichiatrici”).

Entre 1975 y 1976 se crearon los primeros Centros de Salud Mental que, abiertos veinticuatro horas, buscaban inaugurar una asistencia territorial y capilar de la salud mental, evitando el internamiento. Subió exponencialmente el número de pacientes dados de alta, regresados con sus familias o en departamentos-residencias de exinternos. En 1977 Franco Basaglia convocó una rueda de prensa donde informaba que el Hospital Psiquiátrico San Giovanni cerraría. Durante todo este proceso, se inició un largo debate acerca de la tutela jurídica de la atención de la salud mental; se involucró a legisladores, políticos, trabajadores de la salud, familiares de los pacientes y, por supuesto, a los mismos pacientes. En 1978 se aprobó la ley 180, también conocida como “ley Basaglia”, la cual abrió un nuevo capítulo en la lucha que este movimiento encabezaba.

Es una ley radical pues establece el cierre de los manicomios y prohíbe la institución de cualquier otro lugar de internamiento a favor de servicios territoriales y centros de salud mental abiertos las 24 horas. Se regulan y limitan los tratamientos sanitarios obligatorios y, en casos de crisis agudas, se dispone que los pacientes sean hospitalizados por el menor tiempo posible en “Servicios de diagnosis y cura” ubicados en los hospitales generales. De tal manera, no se reproduce la segregación de los enfermos mentales y se impone a las administraciones locales la institución de una asistencia capilar que no los aleje del tejido social. Finalmente, las personas con trastornos mentales son consideradas sujetos con plenos derechos y ya no sancionadas por su hipotética peligrosidad.

“La nueva ley italiana”, escribe Franca Ongaro Basaglia, “no estableció de un plumazo que la enfermedad mental ya no existe; sólo estableció que ya no hay que responderle con el internamiento, ya que se ha demostrado que es posible responderle de otra manera. [...] La nueva ley comporta entonces el nacimiento de una nueva cultura”.¹¹ Desde 1978 su aplicación en el país ha sido difícil y desigual, puesto que una nueva cultura no se decreta jurídicamente. Franco Basaglia murió el 29 de agosto de 1980, Franca Ongaro el 13 de enero de 2005; con ella, con él, muchas mujeres y hombres continuaron y continúan la misma lucha por la dignidad de las personas sufrientes, convencidas de que “el trastorno psíquico refleja todos los problemas en

¹¹ Franca Ongaro Basaglia, *Manicomio perché*, Emme edizioni, Milano, 1982, pp. 79 y 81.

los que está involucrada la vida humana” y, por lo tanto, necesita “un compromiso total con los problemas de la comunidad”.¹²

2. *Hacia el laboratorio P: un teatro fuera del teatro*

Del manicomio abierto de Trieste salía una invitación permanente para que artistas, activistas, organizaciones civiles pudieran transitar su espacio, convirtiéndose en una especie de mediadores entre el adentro, donde eran convocados a observar y participar, y el afuera, hacia donde podían extender las palabras e imágenes de la lucha que ahí se conducía.

Marco Cavallo fue compañero de esa pugna por la emancipación, llevaba en su panza recuerdos, miedos y deseos; y en su color la esperanza: la libertad. Azul y grandísimo, una mañana de febrero de 1973 salió del manicomio al lado de enfermeras, internas y médicos, festejando por las calles de Trieste, invitando a todas las personas a unirse, a escuchar la canción de su historia. De entre las voces que coreaban y reían, estaba la de Giuliano Scabia, uno de los artistas iniciadores del laboratorio P.

Scabia había llegado al teatro desde afuera, como se dice: siendo un forastero, cabalgando ya desde entonces, quizá. Una vez adentro, en lugar de cerrar las puertas tras de sí, llenó de huecos la caja teatral, para que, más que entrar, los personajes, gestos y palabras pudieran finalmente salir. En todo su camino buscó eliminar las jerarquías internas de la producción teatral,

¹² *Ibid.*, p. 81.

desplazar la idea de que es necesario ser especialista para participar y desdibujar las líneas que separan las disciplinas, para permitir su encuentro amplificando la potencia comunicativa.

Su primer acercamiento al mundo escénico fue con el compositor Luigi Nono en proyectos más bien musicales. Uno de ellos fue *La fabbrica illuminata*, un concierto que giraba en torno a las condiciones laborales dentro de las fábricas y por el cual ambos realizaron registros sonoros, entrevistas y anotaciones sobre el lenguaje utilizado por los obreros de una industria de acero en Génova, la Italsider. Su acercamiento a la escritura, en cambio, fue a través de la poesía: en los inicios de los sesenta estaba publicando sus primeros versos en contacto con la neovanguardia italiana del *Gruppo 63*; con ellos experimentaba las posibilidades de la fonética, la puesta en página y la gráfica: buscaba que el desbordamiento de la hoja se hiciera gesto y voz, trascendiendo los límites de una actividad cerrada e individual; de esta manera, la potencia de la palabra escrita se volvía acción crítica y posibilidad de modificar la realidad.¹³ Desde un principio, su compromiso ético-político con la creación buscaba una manifestación en el espacio, una salida y un encuentro con otras y otros.

Es por esto, tal vez, que Scabia reunió las herramientas que la poesía y la música le brindaban para ir en busca del teatro, no ya aquel lugar cerrado al que se acude de vez en cuando para sentarse y contemplar, sino uno habitable y de confluencia:

¹³ Stefano Casi, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, ETS, Pisa, 2012, p. 31.

iba en busca del teatro fuera del teatro. Desde un inicio también se dedicó a la docencia y de hecho fue en compañía de niños y niñas, dentro de un salón de clases, donde descubrió la improvisación y su potencia como herramienta para trastocar la realidad. De la animación de títeres por parte de los niños, Scabia cuenta haber visto aparecer “el gran teatro del juego”.¹⁴ Pero fue muy probablemente gracias a Carlo Quartucci, uno de los precursores de lo que en los años sesenta se llamaría Nuevo Teatro italiano, que Scabia comenzó a experimentar la escritura del teatro. Entusiasmado al escuchar sobre los proyectos del joven poeta, Quartucci lo contactó para pedirle una pieza, la cual, cuenta Scabia, le llegó a la inspiración repentinamente y por eso la nombró *All'improvviso* (1965). El mismo año escribió *Zip, Lap Lip Vap Mam Crep Scap Scrip & La grande Mam*; en ambas jugó con los límites técnicos de la dramaturgia y en *Zip* propuso la posibilidad de una participación colectiva, al involucrar en el proceso de escritura a actores, director y técnicos, introduciendo en una escritura escénica los múltiples planos del teatro

¹⁴ Cuenta Giuliano Scabia que cuando era maestro construía muñecos con sus estudiantes, pero siempre los veían quedarse inertes día tras día, apoyados en la pared del salón. Esperaban un texto, que lo muñecos cobraran vida a partir de él, recitando papeles previamente escritos. Un día uno de los alumnos se levantó, tomó su muñeco, el que había construido, y empezó a improvisar. Jugando, hizo surgir una escena a la que poco a poco los otros alumnos se unieron; los muñecos se animaron, soltaron palabras y siguieron improvisando toda la mañana. Saltaba la centralidad del texto, aparecía el juego del teatro. Giuliano Scabia, “Recitare... Ma perché chiamiamo tutto questo animazione?”, en Eugenia Casini Ropa y Giuliano Scabia, *L'animazione teatrale*, Guaraldi, Rimini-Firenze, 1978, p. 12.

sin establecer jerarquías entre ellos (luz, movimientos, gestos, vestuarios, palabra).

De 1969 es *Scontri generali*, en donde Scabia no sólo promovió la participación del grupo creativo, sino que propuso que el texto fuera construido en colaboración con las futuras espectadoras, quienes se volvían agentes creadoras de un teatro que buscaba explicitar sus procesos colectivos y propiciar colaboraciones cada vez más extensas. Como muchos de los proyectos en los que Scabia trabajó en estos años, *Scontri generali* fue cancelado por la misma organización que lo había comisionado. La relación con la institución teatral se revela tensa: al abrir el teatro, Scabia expone sus contradicciones.

En el mismo año, fue invitado por el Teatro Stabile de Turín a una serie de acciones en barrios obreros que tenían como motivación fundamental el “descentramiento” del teatro. Scabia observó que en ese momento el descentramiento estaba siendo entendido como una “simple exportación de espectáculos del centro a la periferia”¹⁵ y que, incluso cuando se realizaban montajes originales en los territorios, éstos continuaban obediendo a prácticas excluyentes, colonizantes; no existía un involucramiento real del público ni de la comunidad y por lo tanto no había manera de que el teatro funcionara más que como una mercancía o un modo de aculturación paternalista.

El trabajo que Scabia buscaba era otro; para involucrar al público no bastaba con la representación de temas “de inte-

¹⁵ Marco De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, Cue, Bologna, 2016, p. 32.

rés” para la comunidad y mucho menos con presentarles simplemente una “experiencia estética”. La concepción del teatro como espectáculo debía ser desmantelada para trabajar en la invención de un *teatro orgánico* que se volviera “instrumento de agregación de la comunidad en torno a sus problemas fundamentales”,¹⁶ en el cual fuera posible formular ideas y preguntas que nunca antes se habían enunciado, e incluso observar conflictos insospechados.

A partir de entonces, Scabia empezó a reflexionar y practicar una forma de *dilatación* del teatro. Se dilataban los espacios teatrales, desplazándolos hacia barrios obreros, escuelas, plazas, pueblos de montaña, gimnasios, iglesias, bosques y muchos más. Se dilataban las y los participantes: el teatro dejaba de ser contemplación distante y hacía que obreros, niñas, campesinos, maestras, internas de un manicomio fueran sujetos activos de la creación teatral. Por ello, se dilataba la idea de representación y escenificación: en Turín, Scabia se acercó a asociaciones y habitantes de los cuatro barrios y el teatro se volvió una multiplicidad densa y tensa de actividades de expresión, invención e investigación. El teatro empezaba desde la primera asamblea en la que se discutía qué hacer con él, enfrentando el desinterés, las dudas, la desconfianza. Al inaugurar un espacio de organización para la creación, el teatro era un modo de trastocar el tiempo y las prácticas cotidianas. En este sentido, importaba menos la preparación de un espectáculo final que el conjunto de acciones a partir de las cuales una comunidad se conformaba

¹⁶ *Ibid.*, p. 33.

o consolidaba, se exponía, se narraba y cuestionaba, observaba e imaginaba: aparecía teatralmente.

De este modo del hacer teatro nacieron las experiencias del trabajo de Scabia con niñas y niños, las cuales son particularmente significativas por su potencialidad de intensificar la dilatación teatral hacia campos heterogéneos. En Sissa, un pueblo en la provincia de Parma, se organizó *Quattordici azioni per quattordici giorni*; en ciudades y pueblos de Abruzzo, una región del centro-sur de Italia, se activó *Forse un drago nascerà. Un'esperienza di teatro con i ragazzi di dodici città dell'Abruzzo*. Ambos proyectos de 1972. Invitadas a hacer teatro en las escuelas, las y los niños fundaron una ciudad, dirigieron periódicos, grabaron documentales, condujeron entrevistas, inventaron nuevas “rutinas” y nuevos tiempos, escenificaron un parlamento, crearon leyes, jugaron a re-hacer el mundo. El teatro se volvía metáfora: transferencia en otra dimensión del hacer y del comunicar. Y ese mundo se volcaba de las escuelas hacia la ciudad, con carteles y periódicos murales, con marchas, procesiones, espectáculos en las plazas. Teatro era esta forma de reconocer sus realidades, ponerlas en crisis e imaginar otras formas de vivir, jugando, improvisando, organizándose.

Para Scabia ir en busca del teatro fuera del teatro significó, entonces, una constante tensión y no una falsa reconciliación con el afuera: al final de la experiencia de *Marco Cavallo* salir a la ciudad fue una fiesta, sí, fue alegría colectiva pero siempre como forma de lucha, la de internas e internos por “reapropiarse del afuera”, por reapropiarse de los lugares de los cuales fueron segregados. En su dilatación, el teatro buscaba hacer aparecer

en el espacio público a sujetos y realidades invisibilizadas, como una forma de “política figurativa”: migrantes, obreras, niños, enfermos inventaban su propio figurar, afirmaban sus derechos, descubrían sus capacidades políticas.

En el segundo día de la crónica de Scabia que están a punto de leer, el *manicomio aparece*, emerge frente a los ojos de los artistas y ellos no saben cómo mirar. “La mirada”, escribe Scabia, “puede volverse un instrumento de muerte. (Pero también la no mirada, la indiferencia hacia ellos lo es)”. Médicas y enfermeros han trabajado durante años para desactivar esta mirada de muerte que opera cuando el psiquiatra cosifica al otro en una diagnosis dentro del manicomio, de manera que dicha cosificación se mantiene oculta a la mirada de quienes están afuera. El manicomio sujeta el cuerpo de los internos al tiempo-espacio de la institución y, a su vez, fomenta la construcción de la mirada social de la indiferencia.

Uno de los grandes méritos del equipo de Basaglia, según Marina Guglielmi, fue precisamente la capacidad de construir socialmente una “reciprocidad de la mirada”.¹⁷ El manicomio se abre y las y los internados aparecen: el afuera debe plantearse el problema de cómo mirar esos cuerpos desarmados, esas vidas destruidas. Ya no puede evitar ver, debe interrogar las razones de esa destrucción. A la vez, quienes desde adentro miran hacia fuera ahora lo hacen buscando liberarse del peso totalizante

¹⁷ Marina Guglielmi, *Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia fra parole e immagini*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2018, p. 18.

de la institución. Interrogan, señalan, critican. Su mirada es indócil: nos interpela.

Scabia, Vittorio Basaglia y los otros primeros organizadores del proyecto, deciden hacerse llamar “artistas” para marcar una diferencia respecto de la estructura manicomial y materializar esa reciprocidad de la mirada en el espacio del laboratorio P. No son doctores ni enfermeros, no están allí para curar. Deciden poner en común sus saberes y en juego (en riesgo) su profesionalidad, para hacer un nuevo uso de ella en contacto con una realidad desconocida, incierta, problemática. De allí proviene la exigencia radical del esquema vacío con el que Scabia ya había trabajado en los proyectos anteriores: pocas líneas de acción, pocos trazos de una arquitectura móvil, cuyos huecos están allí para llenarse de lo que las situaciones hagan suceder, de lo que los sujetos involucrados deseen o inventen.

En este sentido, el trabajo del laboratorio P y la lucha de Basaglia y sus compañeras y compañeros comparten una actitud de fondo, abierta y dialéctica. Como vimos, los psiquiatras critican su propia posición social, renuncian a su poder, ponen en crisis la distancia clínica que inmoviliza a los enfermos: se acercan a ellos, a su sufrimiento, abren el espacio para su palabra y así para su resistencia. Crean un vacío en sus propias identidades sociales: en este vacío es posible un contacto real, conflictual, con los internos. Por su parte, los “artistas” critican el orden social del arte, la repartición del saber, de la creación y su recepción. Rompen la separación entre productor y consumidor, entre proceso y obra, buscando el encuentro de saberes y prácticas y la contradicción en la participación colectiva.

De ambas partes, se busca estimular una relación nueva, que no se cierre a lo imprevisto, sino que, muy al contrario, lo active: dar lugar a lo imprevisto significa abrir un resquicio de libertad. Y el laboratorio abierto se configura desde un principio de esta forma, como un espacio de travesía y confluencia donde se experimenta sin controlar de antemano expresiones, vínculos e invenciones. Se plantea, en este sentido, en abierta contradicción con el manicomio que lo hospeda.

Los artistas ponen a disposición técnicas, materiales, modos del comunicar. Los internos empiezan a participar descubriendo la materialidad del color, la densidad de los gestos del dibujo, la corporalidad de las siluetas y el extrañamiento ante sus propias imágenes, hasta los fragmentos de historias, el nacimiento de los títeres, los cantos libres, los recorridos teatrales por el hospital. El ejercicio del saber de los artistas se concentra en la intensidad y pluralidad de los *estímulos* que logran activar: “es importante sugerir un pasaje”, escribe Scabia, “la posibilidad de una cosa: pero sin decir la cosa, ni dar una pista”. Estímulo, concepto clave para Scabia, es esta manera de invitar a una posibilidad. Praxis generosa que dona su experiencia para activar la expresión y descubrir la imaginación colectiva, poniéndola en movimiento. En este sentido, el estímulo significa indicar caminos para salir de los condicionamientos, los trazos preestablecidos y los mandatos sociales que inducen la no expresión o la expresión estereotipada y meramente individual. Es un modo de descomponer los lugares sociales que nos son destinados. Y es una práctica transversal: cada una, a partir de esta vinculación, al seguir aquellas posibilidades, al encontrar un camino expresivo

y comunicativo, estimula a su vez a otros más. Así como, en el laboratorio P, de una forma expresiva se desprende otra, y el dibujo estimula la experimentación del relato, éste la del canto, el canto la dramatización, y así siguiendo; el trabajo de uno o de un grupo, exponiéndose, manifestándose, sugiere de continuo caminos a las demás, de manera potencialmente inagotable.

El laboratorio P es el ejemplo más luminoso del trabajo teatral comunitario de Scabia, en el que la metáfora del y en el teatro, al crear un mundo, en el proceso colectivo de su invención, está indicando también una nueva forma de vida. Y esta nueva forma, su proyecto, su utopía, entra en una confrontación abierta, reflexiva con la realidad en la que surge. En algún momento, durante los dos meses que duró el proyecto, se alcanzó, escribe Scabia, una “felicidad comunicativa”, como el momento en que se es en relación intensa con otras, en que se escucha y se es escuchada. Esta escucha comunicativa, comunicación a la escucha, parece no poder agotarse, sino que queda siempre abierta, expectante, cuidadosa. Toda práctica, desde la construcción de los títeres y su ropa hasta el recorrido por las divisiones, el uso de herramienta o la lectura de dibujos, el pintar en grandes hojas o el trazar siluetas propias y ajenas, apoyados sobre pisos o paredes; cualquier actividad, también las que normalmente consideramos más instrumentales, incluso el trabajo, que normalmente nos encadena, en el laboratorio P se volvía un “modo del comunicar”, de ser en común con otros de manera libre.

La fiesta final fue una de lucha justo porque colisionaba con las condiciones materiales que vuelven imposibles la comunica-

ción y la felicidad para las y los enfermos. El afuera por el que siguen existiendo manicomios los sanciona como crónicamente incapaces de ser en nuestro mundo, a causa de su desajuste, de su improductividad. El laboratorio P abría, en cambio, una grieta enorme en la lógica del hospital y nos deja en herencia a todas y todos un mundo posible radicalmente otro. Porque “el manicomio no ha terminado”, como se dice al final del libro. Y Basaglia sabía que incluso después de la ley 180 que lo abolía, las prácticas de internamiento seguirían persistiendo en múltiples ámbitos y formas. Por ello, el camino de Marco Cavallo, el del laboratorio P en contra de todo lo que encierra sigue siendo una huella de lo que podemos y tenemos que hacer juntas, de Trieste a México. Continuar sus trazos, lo subraya el mismo Scabia, no significa repetir, sino estimular modos de articulación del trabajo colectivo en lugares cada vez diferentes, abriendo nuevas contradicciones y nuevas preguntas.

3. Hacer universidad desde Marco Cavallo

El laboratorio P se volvió para nosotros no sólo un lugar de reflexión y reconstrucción histórica, sino también una posibilidad de ensayar el “hacer universidad” de manera diferente. Una figura emerge aquí: una suerte de tejido de estímulos. En el laboratorio P la estimulación fue, como vimos, transversal: se movía desde y hacia muchas direcciones. A su vez, el libro que aparece firmado por Scabia es en realidad el resultado de un “itinerario” también colectivo. Desde la reelaboración de apuntes y diarios, el relato adquiere su provisoria forma defini-

tiva a partir del diálogo y las revisiones de muchas personas que participaron en el laboratorio. Su tejido dialógico y problemático hace que se vuelva un libro-laboratorio: lleno de preguntas, estrategias de movimiento, estímulos para la acción colectiva.

Al traducirlo, nos gustaría que siguiera su itinerario: en forma de continua interpelación. Cuando lo tomamos como centro, a la vez que como pretexto de nuestros encuentros, quisimos desde un principio adoptar algunos de sus modos de hacer juntas y juntos para explorar otra forma de involucrarnos dentro de nuestra universidad. A continuación les compartimos nuestras vivencias al intentar formar una colectividad, las dificultades que se nos presentaron debido a nuestra falta de experiencia, las contradicciones que fueron surgiendo al paso.

Conformar un grupo

Al principio de nuestro camino, pensamos que este libro podría ser el punto de partida para experimentar en la universidad con otros modos de expresión que comunicaran los saberes de las participantes: las fotógrafas, las bailarinas, las poetas, los cantores, los profesores. ¿Cómo investigar, cómo comunicar compartiendo esto que cada uno sabía hacer? ¿Qué hacer con ello? Al mirarnos, nos dimos cuenta de que *nunca nos habíamos hecho estas preguntas* dentro del salón de clase. La universidad, evidentemente, no era para eso. Ahora podemos decir que tal afirmación no era ni es del todo cierta: en la UNAM hay múltiples espacios para “el hacer juntas” y muchos proyectos valiosos que parten de la colaboración, la imaginación y el compromiso con la realidad.

Falta articulación, falta, tal vez, voltear la mirada, visibilizar y participar. En nuestras proyecciones eso sería un objetivo: trabajar para adentro, conformar un grupo, conocernos, comunicarnos y, al mismo tiempo, interpelar y ser interpelados por el afuera.

Debido al flujo de los semestres y los horarios imposibles, las primeras ideas fueron dejadas atrás; sin embargo, con la esperanza de poder conquistar el tiempo y reconociendo que sería difícil encontrar otra intensidad (otro tiempo en medio del tiempo ya estructurado, ya ocupado de la carrera), lanzamos una invitación abierta y permanente, primero a cualquier estudiante y a otras profesoras de nuestra carrera, luego a cualquier persona interesada en procesos colectivos e investigaciones afines; nuestra directriz fue desde entonces la apertura.

El esquema vacío que propusimos era simple (quizá demasiado): traducir tenía que volverse el estímulo, el disparador de otras prácticas colectivas activadas a partir de la relación cercana, casi íntima, con el libro y sus voces múltiples. Trazamos juntas algunos caminos de investigación esperando que pudieran ser el principio de la colaboración, caminos que sin embargo no logramos andar. Muy pronto olvidamos los primeros entusiastas proyectos de imbricación de lenguajes y medios y, casi sin darnos cuenta, entramos en un *loop* sobre el que tendríamos que reflexionar posteriormente: ¿por qué no encontrábamos los estímulos siquiera para iniciar?

Una respuesta que ahora podemos dar es que no logramos inventar del todo nuestros *modos del comunicar*, como los que Scabia describe en el apéndice de este libro. A veces termi-

namos reproduciendo formas estáticas y anquilosadas ligadas al quehacer rutinario de nuestras prácticas universitarias. Y así el grupo se dividió en dos: quienes participarían en la traducción y quienes entrarían en procesos muy genéricos de “investigación”.

Debido a nuestra inexperiencia, al principio no supimos ver que el traducir se había convertido en nuestro primer y principal modo del comunicar; tampoco supimos hacer que su operatividad funcionara como estímulo para otros modos. Ahora entendemos que cuanto más nos mantuvimos cerca del libro, de su tejido de estímulos, logramos fortalecer una relación de expresión libre y de escucha (escucha del texto, de la diferencia entre las lenguas a traducir, de las compañeras y compañeros) que consolidó nuestro trabajo como grupo.

Volver a conformar un grupo, re-imaginarnos

En una universidad como la nuestra confluyen realidades sociales y culturales heterogéneas. Sin embargo, en muchas ocasiones, sólo logramos compartir un mismo espacio sin realmente con-vivir con todo lo que ello implica. Participar en un proyecto que busca nuevas formas de hacer universidad nos envolvió de cuerpo completo en esa heterogeneidad. Inmersos en un tiempo estructurado a partir de las dinámicas universitarias y frente a la necesidad inminente de anteponer deberes y/o actividades remuneradas, este trabajo comenzó a prolongarse en exceso: la falta de intensidad, concentración y organización hizo que el deseo de participación se diluyera y fragmentara.

Decidimos entonces trabajar en un nuevo plan y participar en la convocatoria del Programa de Apoyo a Proyectos para Innovar y Mejorar la Educación (PAPIME) de la UNAM. Al inicio, algunas de nosotras teníamos el temor de acelerar y reducir los procesos en función de unos productos. Platicando, nos dimos cuenta de que se trataba más bien de una oportunidad para reorganizar nuestro grupo y nuestro trabajo, explorando una dialéctica productiva entre nuestras prácticas y la “presión” por tener frutos tangibles. Necesitábamos marcar fechas, responsabilidades y algunas metas concretas: este libro; un *blog* que lo expandiera y que fuera el espejo de nuestras actividades colectivas; un cine-debate, en el que proyectaríamos películas italianas sobre manicomios y salud mental. Si pensamos la responsabilidad como principio ético y político basado en las respuestas múltiples que les debemos al otro y al común, participar en el PAPIME podía significar estimular nuestro deseo para que respondiera a diferentes sujetos: a quienes conformábamos el grupo; a las comunidades, antes que nada universitarias pero no exclusivamente, que imaginamos como interlocutoras de este proyecto y del libro; a Giuliano Scabia y Aldo Mazza, editor italiano de Marco Cavallo, que se mostraron abiertos y entusiastas por nuestro proyecto desde que les escribimos.

Por supuesto, todo lo anterior comportaba otro propósito problemático: la tentativa de diluir las asimetrías entre profesores y estudiantes, buscando una tendencia hacia la horizontalidad, sin cancelar las diferencias, sino regresando a la propuesta inicial de compartir saberes y experiencias. Somos conscientes de que la heterogeneidad que mencionamos al principio está

atravesada por relaciones de poder: el laboratorio P y todo el trabajo de médicos y enfermeros de la psiquiatría democrática parte de esta problematización. Teníamos que analizar lúcida-mente nuestra posición social y las prácticas que derivan de su reproducción. Lo hemos hecho de manera todavía insuficiente, pero es un inicio.

Nuestro espacio, la universidad

Plantear los temas relativos a nuestra situación dentro de la universidad y los conflictos internos, por ejemplo, ha sido complicado. En diversas ocasiones hicimos el intento por abrir el debate con respecto a temas de género, al trato entre maestros y alumnos, a las posibilidades de gestionar proyectos entre alumnas y alumnos, a la posibilidad de encuentro entre estudiantes de distintas áreas, etc., pero casi siempre terminamos absortos en el silencio.

Pocas veces tenemos el espacio para sentarnos a platicar sobre nuestras posturas con respecto a la universidad, quizá porque estamos concentrados en continuar con nuestros cursos, quizá porque creemos que no es necesario o quizá porque ni siquiera nos planteamos la relación que existe entre nuestro paso por la universidad y los problemas institucionales. Quizá porque nos causa temor, quizá porque nos duele.

Cuando nos enteramos de que habían aprobado nuestro proyecto para el PAPIME, la Facultad de Filosofía y Letras entró en paro; un grupo de alumnas decidió tomar las instalaciones para evidenciar y denunciar las violencias de género transver-

sales que vivimos las mujeres cotidianamente dentro de nuestra facultad.

Después de recibir la noticia, realizamos una junta a las afueras de la facultad para decidir si suspenderíamos o continuaríamos el trabajo, sabiendo que, de una u otra manera, el plazo que teníamos con respecto al PAPIME seguiría acercándose. Pensamos que Marco Cavallo nos permitiría reflexionar sobre las relaciones de poder, buscando imaginar modos de intervenir para modificarlas. Por ello, decidimos seguir trabajando. Nos propusimos, por un lado, hablar sobre la violencia de género en nuestros textos: queríamos realizar algunas investigaciones alrededor de las mujeres y la salud mental, sabiendo que, a lo largo de la historia, muchas mujeres han sido diagnosticadas como enfermas o locas como estrategia para silenciarlas y marginalizarlas. Por otro lado, nos propusimos trabajar tematizando las relaciones asimétricas entre profesores y alumnas.

Fuera de contadas ocasiones, no volvimos a platicar directamente sobre el paro y continuamos trabajando en áreas fuera de nuestra facultad. El 2020 lo iniciamos con la noticia de una nueva enfermedad que llegó a nuestro país a finales de febrero, entonces no imaginábamos que se convertiría en una pandemia y mucho menos que no podríamos regresar a las aulas durante meses que ahora parecen interminables. Tras semanas de luchas, negociaciones y muchos logros, nuestras compañeras se vieron orilladas a entregar las instalaciones para no poner en riesgo su salud. Las autoridades aprovecharon para reanudar las actividades académicas a distancia, pero los conflictos siguen irresueltos y nosotras, nosotros, aquí, seguimos en el intento de

aprender a comunicar nuestros sentires de otra forma que no sea a través del silencio o la evasión.

La escritura del texto que ahora leen nos ha permitido volver a plantearnos preguntas para re-narrar nuestro andar juntos. Ahora nos damos cuenta de que, si bien el silencio era en parte la manifestación de nuestro no saber cómo hablar, también fue nuestra manera de construir un espacio de tregua, un refugio donde sentirnos seguras y seguros para retomar fuerzas. Al hacer un ejercicio de memoria, observamos también que, en cambio, en nuestra práctica sí estuvo presente la reflexión de manera constante. Mantuvimos un consenso, silencioso pero activo, que nos permitió relacionarnos sin reproducir roles de género, sin permitir que se ejercieran violencias machistas y tratando de relacionarnos de una manera más horizontal.

Quienes entramos al proyecto según nuestro rol de estudiantes hemos asumido paulatinamente nuestra capacidad para proponer, corregir e incluso exigir. Reconocemos que estamos acostumbradas y acostumbrados a una participación bastante acotada, en parte porque es cómodo, pero también porque tenemos muy introyectada la idea del participar como competencia y exhibición; romper con tal planteamiento nos ha permitido dejar de sentirnos constantemente juzgadas, juzgados por profesores y alumnos a la par.

Si al inicio, al hablar sobre la universidad, nuestras palabras siempre iban dirigidas hacia lo que nos disgustaba, hacia la imposibilidad; ahora este espacio nuestro, pequeña célula que hemos conformado entre estudiantes y docentes, nos aparece como una afirmación de lo posible.

Pandemia: relacionarnos desde la vulnerabilidad

Nuestras contradicciones y problemas se vieron amplificados debido al confinamiento que desintegró nuestra cotidianeidad. ¿Cómo reorganizarnos personal, familiar y grupalmente en medio de una pandemia? ¿Cómo vivir con pérdidas no lloradas en comunidad? ¿Cómo lidiar con el miedo que nos invade a cada información nueva sobre un virus “desconocido”?

Nuestro relacionarnos cambió. Organizar horarios, por ejemplo, debía ahora tener en cuenta los otros muchos “tiempos individuales”, ya no sólo de nuestro equipo, sino los de las personas con quien diariamente convivimos en el espacio doméstico, en el cual nos enfrentamos a una yuxtaposición de diferentes espacios y tiempos. Además, algunos de nosotras tuvimos que distanciarnos del proyecto porque no teníamos dispositivos, acceso a internet o condiciones de tiempo para hacerlo. Haciendo un trabajo sobre la marginación y exclusión, nos enfrentamos a ellas también en nuestra práctica: tuvimos que implementar modos de trabajo que son excluyentes por las desigualdades estructurales de nuestra sociedad. Algunos compañeros nos integramos al proyecto en ese momento, conociéndonos sólo a través de las “reuniones plenarias” que realizamos. De un momento a otro nos convertimos en voces sin gestos corporales. Admitimos que ha sido interesante compartir nuestros encuentros con las más variadas –e inevitables– interferencias que nos dan pistas sobre nuestras vidas cotidianas: la voz de algún familiar; el timbre del teléfono; el ruido de nuestros vecinos; el insistente megáfono del vendedor ambulante; la impaciencia de nuestras

mascotas e, incluso, la intromisión de los fenómenos atmosféricos. Sin embargo, seguimos extrañando nuestra convivencia cuerpo a cuerpo, nuestra comunicación a través de miradas y gestos. Los problemas técnicos dificultan el acto de vincularnos y, en un panorama como éste, nos hemos enfrentado a una serie de conflictos emocionales.

Sin embargo, el encuentro con estas dificultades nos ha ayudado a desplazar nuestra posición, de la supuesta seguridad que a veces la academia nos brinda hacia un espacio en el que podemos permitirnos la vulnerabilidad. Y el reconocimiento de la vulnerabilidad fue otro punto de encuentro entre estudiantes y docentes, mismo que normalmente es puesto entre paréntesis o disfrazado tras los papeles institucionales. Poco a poco reconocimos que salir de la lógica de producción académica también significa darnos tiempo para detenernos y observarnos, lo cual nos ha costado poner en práctica: hemos estado balanceándonos entre el permitirnos pausas, silencios y ausencias y el miedo a quedarnos solos, solas. Y si a veces hemos caído en la rendición de cuentas irreflexiva de nuestra “producción” (de textos, traducciones, ediciones: “frutos tangibles”), cada vez hemos buscado levantar la mirada y recomenzar.

Los modos del traducir y el escribir

El traducir fue nuestra primera forma de *hacer juntos*. Con mucha o poca experiencia, tradujimos individualmente y revisamos en grupo: las dudas o titubeos personales se disolvieron con el apoyo y la opinión colectiva. El confinamiento por la pandemia

nos permitió intensificar las sesiones de revisión, pues de realizar una o dos presenciales al mes, pasamos a reunirnos virtualmente tres o cuatro veces por semana.

Conforme el trabajo fue avanzando, nos dimos cuenta de que era necesario crear un glosario vivo: no sólo nos serviría para agilizar el trabajo futuro, sino que se construiría y modificaría al paso. Nuestro glosario nacido por una necesidad práctica fue una herramienta de traducción invaluable, pero también un testimonio de las decisiones colectivas con respecto al uso de algunas palabras, así como la memoria de un proceso de traducción que también se hizo en campo y que nos incitó a relacionarnos con personas dedicadas a la impresión editorial, el teatro, la psiquiatría, la carpintería.

Escribimos comentarios que acompañan nuestro libro y pueden servir de apoyo a estudiantes que quieran realizar trabajos de traducción comentada.¹⁸ El lector podrá consultar en ellos reflexiones en torno a la metodología que como grupo adoptamos para mantener lo más fiel posible el texto en español, así como los problemas lingüísticos a los cuales nos enfrentamos.

Las reuniones de traducción también nos sirvieron para imaginar otras líneas hacia dónde dirigir el *hacer juntas*. Con la motivación de generar conocimientos colectivos y un lenguaje común buscando la dilatación de nuestro glosario, decidimos ensayar algunas formas del texto académico, proponiéndonos

¹⁸ Se pueden consultar aquí: <http://marcocavallo.filos.unam.mx/analisis-de-la-traduccin/>

algo que antes no habíamos imaginado: el acto de escribir a cuatro, seis, ocho manos.

Nos dimos cuenta de que, a pesar de que convivimos durante varios años dentro de los salones de clases, no conocíamos nuestras escrituras. Fue como desnudarnos ante los demás, mostrando una capa más profunda de nosotros que comúnmente permanece oculta a los ojos de las compañeras y compañeros de clase. Propusimos utilizar un procesador de textos en línea y sin darnos cuenta ya estábamos cada quien, desde sus dispositivos, frente a la página en blanco y con los cursores parpadeando a la espera. Surgió un miedo que hasta entonces no habíamos experimentado: que nuestra escritura fuera observada en tiempo real. Sin embargo, fue verdaderamente grato leer nuestros textos en proceso, encontrarnos con personas que criticaban de manera constructiva y respetuosa nuestras ideas y maneras de plasmarlas. Nadie quiso imponer su postura o idea propia, todo resultaba del consenso.

Escribimos apuntes libres, reseñas, fichas, resúmenes, comentarios críticos, preguntas, relatos, ensayos. Compartimos nuestros textos con el resto de las compañeras para que fueran comentados e incluso intervenidos, de manera que ningún texto fuera estático y tratando de seguir rompiendo con la figura de la autoría singular.

Tradujimos, escribimos, conversamos en torno a nuestros modos del *hacer juntos, juntas*: practicamos, poco a poco, un modo distinto del hacer universidad.

Refugiarnos

Durante esta realidad pandémica muchos hemos percibido cómo nuestras capacidades expresivas se atrofian y encogen lentamente; a veces nos asaltan los dilemas interiores y optamos por encerrarnos en nuestras mentes. Luchando contra ello, hemos vuelto juntos a la lectura de *Marco Cavallo*: la libertad por la que Basaglia tanto pugnó y la dilatación expresiva que Scabia defiende se nos presentaron con mayor fuerza. Descubrimos en este libro también un espacio para refugiarnos. Es claro que nuestro refugio no está exento de conflictos, pero hemos decidido habitarlo para acompañarnos y no desistimos del intento de dismantelar las lógicas que reproducíamos anteriormente.

Anhelamos que el tejido que hemos creado aquí se mantenga fuerte, de modo que siempre podamos regresar a él, resguardarnos y volver a salir al trote, pero, sobre todo, para que al visitarlo podamos recordar cómo inventamos un espacio donde los mandatos y estructuras académico-institucionales fueron desestabilizados. Compartimos pues este refugio dejándolo abierto, así como abierto encontramos el libro del laboratorio P, para que quizá los *modos del hacer* aquí practicados escapen de nuestra realidad y puedan también viajar.

EUGENIO SANTANGELO

LAURA CRUZ LÓPEZ

MARCO ANTONIO PORTILLO GARCÍA

MARIANA DENHÍ ESTRADA ROMERO

Bibliografía

- BASAGLIA, Franco, “La institución de la violencia”, en Basaglia, E. (ed.), *La institución negada. Informe de un hospital psiquiátrico*, Corregidor, Buenos Aires, 1972, pp. 129-169.
- , *Conferenze brasiliane*, Cortina editore, Milano, 2000.
Trad. al español *La condena de ser loco y pobre*, Topía Editorial, Buenos Aires, 2008.
- , “Curso di aggiornamento per operatori psichiatrici”.
Disponibile en: <http://www.triestesalutementale.it/letteratura/testi/29aggop.htm>
- CASI, Stefano, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, ETS, Pisa, 2012.
- CASINI ROPA, Eugenia y Giuliano Scabia, *L'animazione teatrale*, Guaraldi, Rimini-Firenze, 1978.
- DELL'ACQUA, Peppe y Silvia D'Autilia, “Non si può non prendere parte. Immagini dal fronte”, en Gianni Berengo Gardin,

- Manicomi. Psichiatria e antipsichiatria nelle immagini degli anni settanta*, Contrasto, Roma, 2015, pp. 7-19.
- DE MARINIS, MARCO, *Il teatro dopo l'età d'oro*, Bulzoni, Roma, 2013.
- , *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, Cue, Bologna, 2016.
- FOOT, JOHN, *La "Repubblica dei matti". Franco Basaglia e la psichiatria radicale in Italia, 1961-1978*. Feltrinelli, Milano, 2014.
- GOFFMAN, IRVING, *Internados. Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*, Amorrortu, Buenos Aires, 1994.
- GUGLIELMI, MARINA, *Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia fra parole e immagini*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2018.
- ONGARO BASAGLIA, FRANCA, *Manicomio perché*, Emme edizioni, Milano, 1982.
- SCABIA, GIULIANO, "Recitare... Ma perché chiamiamo tutto questo animazione?", in Casini Ropa, Eugenia y Giuliano Scabia, *L'animazione teatrale*, Guaraldi, Rimini-Firenze, 1978.

Nota



A Giuliano Scabia,
quien nos dijo: “Nadie nos puede detener”.

El 21 de mayo de 2021 Giuliano Scabia abandonó estos senderos. Recibimos la noticia con conmoción: por meses habíamos vivido acompañados por sus palabras, en las que resonaban las de todos los participantes del laboratorio P. Scabia no alcanzó a ver nuestro libro editado, pero desde un principio apoyó entusiasta nuestro proyecto y nos alentó para que trajéramos la historia de Marco Cavallo a México. “El sendero siempre es peligroso”, nos escribió, “es nuestro caminar que lo ilumina y lo construye”. Seguiremos acompañados por sus palabras: ahora el caballo azul habla también español.

Nuestro mayor y más sentido agradecimiento va, además, para Aldo Mazza, director de la editorial alpha beta Verlag, y Peppe Dell’Acqua, por la apertura, el compromiso y la generosidad incondicional que mostraron al permitirnos publicar esta edición de *Marco Cavallo*.

Finalmente, la traducción y publicación de este libro no hubieran sido posibles sin el apoyo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la Universidad Nacional Autónoma de México, a través del Programa de Apoyo a Proyectos para Innovar y Mejorar la Educación. Agradecemos la oportunidad que nos concedieron de realizar este proyecto.

Nuestro seminario trabajó en un sitio que busca acompañar este libro con otros materiales de investigación y divulgación. Allí las y los lectores encontrarán comentarios detallados a la traducción, ensayos, fichas, reseñas de libros y películas sobre manicomios y salud mental, bibliografías para seguir investigando y más textos que iremos escribiendo. Invitamos a visitarlo en esta liga: <http://marcocavallo.filos.unam.mx/>

La introducción y traducción del libro de Scabia, así como todos nuestros textos y nuestro sitio, fueron hechos y revisados colectivamente. Por esta razón, algunos no están firmados. Nuestro grupo está conformado por Alonso Ríos González, Clara Ferri, Diego Xhail Tenorio Gutiérrez, Eugenio Santangelo, Gabriela Sánchez Garduño, Ivana Miranda Flores, Jeanette Carolina Barrera Aguilar, Juan Diego Tapia Perea, Laura Cruz López, Marco Antonio Portillo García, Magda Ileri Larios Togo, Mariana Denhí Estrada Romero, Montserrat Mira Mosso, Óscar Rodrigo Castro González, Rodrigo Rico Domínguez, Wendy del Rocío Ayala Treviño.

Giuliano Scabia

Marco Cavallo

Desde un hospital psiquiátrico
la verdadera historia que cambió
el modo de ser del teatro y la cura

A Elena De Angeli e Italo Calvino con quienes, en Turín, en la editorial, conversamos sobre la estructura de *Marco Cavallo*; a Giulio Bollati, quien me obligó a escribir el libro; a Vittorio Basaglia, compañero de aventura impagable y a los demás que se unieron, Ortensia Mele, Federico Velludo, Vittoria Basaglia, Stefano Stradiotto; y a Franco Basaglia quien nos dijo: “Les doy la división P recién desocupada, vengan, hagan lo que quieran”.

GIULIANO SCABIA

Prefacio



Navidad de 1972. Venecia, durante las fiestas, es un punto obligado para todos los que se fueron a trabajar fuera de la ciudad, existe una especie de extraña cita. En este ambiente y en casa de Franco Basaglia nació la idea de hacer un trabajo colectivo en el hospital psiquiátrico de Trieste.

La propuesta fue inmediatamente acogida, en un primer momento, por Vittorio y Giuliano, después, poco a poco, por Federico, Ortensia, Stefano, Vittoria.

Se formó así un grupo de personas que, por varios motivos, pusimos a disposición nuestra profesionalidad, decididos a usarla, sobre todo, para buscar un nuevo modo de estar juntos.

Ninguno de nosotros había estado jamás en un hospital psiquiátrico, ni tenía algún conocimiento psiquiátrico. Éramos pintores, directores, escritores, animadores, educadores, fotógrafos y demás, y no sabíamos qué utilidad tendría nuestra técnica,

nuestro conocimiento. No se podían hacer planes: ¿enseñar a dibujar?, ¿enseñar a esculpir?, ¿enseñar a actuar?, no era fácil. No tendríamos un público a quien exhibir nuestras obras, ni alumnos para instruir en técnicas particulares, tampoco niños que divertir, sino una realidad humana que queríamos ayudar a modificar. Provisorios, de paso, sin obligaciones ni relaciones de trabajo precisas, sin ser retribuidos, entrábamos por un periodo en un hospital en transformación.

Éramos los “artistas” y esta definición se eligió justo por la ambigüedad que contenía y que permitiría que los enfermos nos reconocieran como personas ajenas al cuidado, a la custodia: ajenos al manicomio.

Queríamos sobre todo implementar una forma de comunicación, no codificada ni codificable, que se estructuraría gradualmente en el tiempo. Trabajamos en una situación difícil, estimulante y absolutamente nueva, rechazando, sin embargo, establecer una relación de experimentadores sobre conejillos de indias.

Lo importante era vivir la experiencia, conscientes de tener que renunciar a toda una estructura mental condicionada por las costumbres de la vida cotidiana y las relaciones con la “gente normal”, para establecerlas con personas que estaban enfermas, aprisionadas y excluidas.

Nos dimos cuenta de que existen dos tipos de creatividad: la que la profesión obliga a tener y la que nace del diálogo continuo con la realidad. En nuestro trabajo en Trieste, tratamos de usar estas dos creatividades juntas, convencidos de que sólo de este modo el individuo amplifica verdaderamente todas sus

facultades para comprender y resolver los problemas que se le presentan.

Estuvimos junto a los enfermos durante dos meses (tiempo que nos fue dado y que nos dimos). Logramos, a través de la construcción de Marco Cavallo, los dibujos, el canto, los bailes, las discusiones con los enfermos y con médicos y enfermeros, estimular una atmósfera de tensión y de comunicación entre todos nosotros. Esta atmósfera cargó la figura de Marco Cavallo con el peso de la liberación colectiva que se expresó con la salida a la ciudad: por las calles de Trieste, en San Justo, en el barrio de San Vito. Vivimos por un día lo que quisiéramos que se lograra siempre: cantamos la canción de *Marco Cavallo lucha por los excluidos* con el ímpetu, la rabia y la conciencia de que todos estamos muy lejos de la liberación.

VITTORIO BASAGLIA, ORTENSIA MELE, FEDERICO VELLUDO,
VITTORIA BASAGLIA, STEFANO STRADIOTTO

También la redacción de la crónica de Marco Cavallo es un itinerario – como fue un itinerario (de búsqueda y de vida en común) la experiencia del laboratorio. Partimos de la idea de hacer una escritura entre dos (Vittorio Basaglia y yo), partiendo de los apuntes que tomé día con día. La escritura entre dos no fue posible. Decidimos que yo sería el responsable de la “crónica” y de comunicar a los demás lo que habíamos hecho en Trieste (de todas partes, además, se nos requería tal informa-

ción y las noticias que circulaban eran imprecisas). Conforme avanzaba la narración, sentí cada vez más la necesidad de una comprobación por parte de mis colaboradores y de quien había estado más cercano a nosotros: comprobación que era, por otro lado, una necesidad también para todos mis compañeros. Así comenzó un proceso en cadena. La “crónica” fue revisada, analizada, modificada, primero por Vittorio Basaglia, Stefano Stradiotto, Ortensia Mele, Vittoria Basaglia, Federico Velludo; y después, con extrema atención, por Franca Basaglia. Entonces, pensamos que también los médicos que habían trabajado con nosotros debían revisar la “crónica”. A fin de cuentas, todos los que vinieron al laboratorio P formaron parte del grupo. Así, la revisión la hicieron, entre otros, Peppe Dell’Acqua, Franco Rotelli, Mario Reali, Enzo Sarli, Giancarlo Postiglione (todos médicos del HPP)¹ y, después, Pierluigi Olivi y Mark Smith, Mariagrazia Giannichedda y Neva Gasparo, Franco Basaglia y personas que nunca habían venido al P (estudiantes de la Universidad de Florencia) o que estuvieron algunos días (estudiantes de la Universidad de Bolonia). Y personas que no habían estado en Trieste, pero que tenían curiosidad de saber qué habíamos hecho y por lo general no pertenecían al mundo intelectual. El itinerario de escritura y diálogo, que duró más de un año, habría podido continuar aún más tiempo, involucrando incluso a los internos que habían trabajado con nosotros. Entonces era

¹ Hospital Psiquiátrico Provincial [N. de T.]. Puesto que no existe una forma inclusiva del plural del acrónimo, de aquí en adelante decidimos usar [N. de T.] que se refiere a “Nota de Traducción”.

viable una escritura y reescritura que continuaran por mucho tiempo y trataran de implicar a todas las personas (unos millares) que de algún modo habían tenido relación con el laboratorio P. Una escritura colectiva que se convertía en una nueva búsqueda. Sin embargo, decidimos ponernos un límite y hacer que el libro continuara este itinerario que quiere ser, ante todo, un estímulo: no para repetir la experiencia de Marco Cavallo, sino para intervenir en cada lugar y en cada comunidad, intentando responder a las preguntas que aquella comunidad plantea y a las contradicciones que las preguntas, clara o celadamente, encierran. A todos aquéllos que de uno u otro modo entraron en esta primera fase del itinerario de *Marco Cavallo*, contribuyendo a alejarlo de una perspectiva que habría estado excesivamente marcada por mi forma de ser escritor y hombre de teatro, va un agradecimiento por haber logrado que no cayera en imprecisiones y en un lenguaje demasiado literario o abstracto. Lo que queda de impreciso e incompleto debe atribuirse solamente a la responsabilidad del “cronista”.

GIULIANO SCABIA

Proyecto y bosquejo de trabajo

¿Qué es un manicomio abierto?



El director del Hospital Psiquiátrico San Giovanni de Trieste, Franco Basaglia, nos invitó a hacer algo en el manicomio donde trabaja. Nos dijo: vengan y hagan lo que quieran. Pueden usar una división que ahora está vacía, inventen. En un primer momento, se le había hecho la propuesta a Vittorio Basaglia, primo de Franco. Vittorio es un pintor y escultor que vive una dilatación continua de su oficio, en una participación política intensa y crítica. Esta dilatación es la que lo lleva a entrar en situaciones que parecen no tener nada que ver con la pintura y la escultura y que son, sobre todo, actos civiles y humanos. Cuando me propuso ir con él a Trieste, tenía la idea de construir junto con los enfermos (“los locos”) algo muy grande, en papel maché. Yo estaba de acuerdo. Había que ver cómo construir estas cosas grandes, es decir, cómo hacerlas vivir, cómo animarlas, en qué convertirlas.

Por la idea de estos grandes objetos, me sentía estimulado a inventar muchas cosas, a llenar todas las horas del día de hechos inherentes a esta construcción y, sobre todo, a abrir posibilidades de invención continua para los otros y con los otros. Pero primero había que entender qué era el manicomio de Trieste, ver las divisiones, estar ahí, conocer a la gente, a los enfermos, los médicos, los enfermeros. Y, sobre todo, ver si los internos tenían interés en trabajar con nosotros.

Además, era necesario que fuéramos más de dos trabajando. En un primer momento queríamos invitar a algunos pintores. Pero después entendimos que no era preciso ser pintores o cualquier otra cosa. Necesitábamos gente que fuera capaz de trabajar en condiciones sumamente difíciles. Más que artistas o especialistas de la animación, necesitábamos personas humanamente disponibles. Dado que no había un grupo formado o afianzado desde el principio, necesitábamos encontrar o formar a los compañeros de trabajo durante el trabajo mismo.

Hicimos algunos proyectos y después fuimos a discutirlos a Trieste, a la asamblea de médicos y enfermeros.

Discusión de los proyectos: crónica



(4 de enero de 1973)

En el Hospital Psiquiátrico Provincial (HPP) de San Giovanni se llevaba a cabo cada día a las cinco de la tarde una reunión abierta a todos, médicos, enfermeros y visitantes. Hoy, 4 de enero, en la reunión hay casi solamente médicos, trabajadores sociales, dos sociólogos y uno que otro estudiante. Están, entre otros, Franco Basaglia y un grupo de médicos que acaba de llegar a Trieste de Gorizia, donde dirigían un manicomio que se volvió famoso porque fue el primer manicomio abierto realizado en Italia. De cárcel cerrada, lo transformaron en un lugar donde se podía volver a aprender a vivir y a salir al mundo. En 1972, las autoridades políticas (democristianos aliados con las derechas) decidieron truncar el experimento (aunque fueron otros democristianos, más avanzados, los que quisieron a Basaglia aquí). Por eso, una parte de los médicos de Gorizia se transfirió a trabajar a Trieste.

A los presentes les exponemos sumariamente (porque apenas los esbozamos: se trata, por el momento, de intuiciones de trabajo) estos tres proyectos:

PROYECTO NÚM. 1: LA UNIDAD DE INFORMACIÓN PERMANENTE: un periódico diario, que se lleve de división en división; las noticias deberán tomarse de los periódicos y de la vida del hospital; las escenas se pasearán con una especie de teatro ambulante; mientras tanto, se construirán los objetos grandes.

PROYECTO NÚM. 2: LA HABITACIÓN: con un grupo de cuarenta-sesenta personas, en un espacio blanco, abierto de un lado, cada uno construirá y colocará los personajes de su propia familia y los hará actuar (este proyecto nace de una sugestión de Cooper en *La muerte de la familia*).

PROYECTO NÚM. 3: LA ACTIVACIÓN Y REPRESENTACIÓN PERMANENTE: se tratará de animar los objetos grandes, usándolos como pretextos y estímulos, generando en torno a ellos una gran cantidad de sucesos, imaginándolos y platicándolos colectivamente (gestión colectiva de la imaginación de todos), según los modos ya experimentados otras veces con los niños y los adultos, y según otros nuevos modos de inventar.

En la conversación nos inclinamos hacia el proyecto número 3. El número 1, observan, correría el riesgo de pasar desapercibido ante los enfermos, no generar interés. El número 2 involucraría forzosamente un número limitado de personas. Mejor tratar de involucrarlos a todos. Pero la conversación no se prolonga: de hecho, tenemos carta blanca porque proponemos un

tipo de trabajo participativo del que podemos intuir las líneas generales, pero no el desarrollo y, por lo tanto, habrá que hablar de ello mientras lo hacemos (además, algunos de los presentes son indiferentes u hostiles o no están interesados).

Algunos días después, en la siguiente asamblea, presentamos de manera más orgánica el proyecto número 3.

PROYECTO Y ESQUEMA DE TRABAJO

(esquema vacío)

a) *construcción de un objeto grande:*

se construye una casa (la primera realidad recordada y vivida: es un elemento surgido en los primeros contactos con el manicomio) que después se convierte en una casa fantástica en la que nos gustaría vivir; después de la casa, ver qué otros objetos pueden nacer; cómo construir los personajes, los muñecos grandes y pequeños; qué historias inventar (nosotros proponemos la casa también porque nos gustaría construirla: pero podría proponerse también otra cosa);

b) *información permanente, a todos, de lo que está sucediendo, a través de varios canales, que pueden ser:*

- 1) el recorrido por las divisiones: nosotros/quien viene/quien quiere visitará cada día las divisiones para informarles a todos de lo que estamos haciendo, y para preguntar cómo construir la historia;
- 2) el volante: se hará una hoja diaria, impresa en *offset* (en el hospital está la máquina), para informar individual-

- mente a todos sobre la evolución del trabajo; será una especie de periódico diario escrito y dibujado;
- 3) el periódico mural: en hojas grandes se dibujará y escribirá lo que pasó en el día; se llevará un periódico mural a cada división;
 - 4) el teatro ambulante: con una carretita pasaremos los materiales construidos para que todos los vean.

A través del trabajo participativo y la información continua se tratará de hacer vivir la idea de esta representación y construcción en todo el hospital; informarles a todos que se está inventando algo (también el estar correctamente informados se vuelve un participar):

pero ¿cuál será la representación?

¿cómo sucederá?

¿quién participará?

¿qué personajes tendrá?

Uno de los objetivos del trabajo de transformación en acto en este hospital, al que somos invitados a colaborar, es éste: ¿cómo hacer que el “adentro” (los enfermos y todo el mundo del manicomio) se vuelva a apropiarse del “afuera”, del mundo exterior del que está separado: de aquel mundo exterior que está cerrado y rechaza a quien está “adentro”? (Nosotros no somos psiquiatras o artistas “curadores”: no venimos a curar con el arte —o sea, a hacer arte terapéutico, que nos parece peligrosamente equívoco—, y tampoco venimos para crear obras de

arte, ni psicodramas, sino para unir nuestra acción al esfuerzo que todo el hospital está sosteniendo: estamos aquí para hacer algo que debe inventarse día tras día y mantenerse tenso y vivo por un tiempo bastante largo, es decir, por dos meses, el tiempo que nos fue dado y que nos dimos); partimos de la exigencia de *hacer grande*: objetos grandes, hojas grandes, muñecos grandes, para evitar la emersión de modos expresivos ligados al pasado de los enfermos, al periodo de la escuela, a la miseria de la no expresión a la que fueron condenados: es decir, para llevarlos, frente a lo *grande*, a medirse a sí mismos en una dimensión inusitada y sorprendente.

Después de haber conversado y aclarado estos primeros problemas, y establecido las líneas generales del proyecto, comenzamos.

Crónica del laboratorio P

Día uno

10 de enero, miércoles



Un espacio por inventar

(se describe el espacio de la división P; problemas que afrontar; se hace el volante núm. 1; el miedo de no saber hacer)

La exdivisión P está vacía y desolada. Usaremos una de sus alas conformada por tres grandes salas. La entrada está constituida por una veranda amplia, cubierta. Sobre la escalinata de la veranda hay una gran vid silvestre.

El hospital está constituido por edificios separados, sobre la ladera de la montaña. A la parte alta, donde están la iglesia, la carpintería, un café, el campo deportivo, justamente la llaman “montaña”.

Este manicomio fue construido en 1904 para cerca de 600 enfermos (y llegó a albergar a 1200), bajo el gobierno de Francisco José, emperador y rey. Es muy grande y debía ser un hospital modelo. En aquel entonces Trieste era el puerto del Imperio, un gran centro comercial y cultural. Estos edificios esparcidos sobre una bella ladera dan la idea de que la segregación de los enfermos imperiales responde a un criterio un

tanto diverso a aquel italiano. Para nosotros, las cárceles y los manicomios son lugares de castigo tremendo, de destrucción física. Aquí, por lo menos, la disposición espacial se ajusta a la medida humana.

Pasamos gran parte del día buscando los materiales: colores, papel (para hacer el papel maché), hojas gigantes blancas y café, pinceles de todos los tamaños, madera (para construir las estructuras de los objetos gigantes), clavos, seguritos, tachuelas, cartón, marcadores, pegamento blanco (Vinavil y Schikozell), cinta adhesiva, etcétera. En este momento somos tres: Vittorio, Federico Velludo, joven pintor veneciano, y yo.

Durante el almuerzo tuvimos una conversación con el equipo que vino desde Gorizia, que trabaja en la Admisión de Mujeres. Hablamos sobre el proyecto de animación, que encuentran muy estimulante. Mariagrazia Giannichedda, una joven socióloga que vino desde Cerdeña para trabajar aquí, nos hace notar un peligro: que todo sea visto como un juego, como algo que aleje aún más a los pacientes del exterior (“A uno lo toman por loco si hace estas cosas en el exterior”). Es una objeción importante. Es por esto que también debemos hacer evidente lo que sabemos hacer, mostrar nuestras capacidades técnicas. Sólo si confrontamos lo que ellos y nosotros sabemos hacer podrá haber una estima práctica recíproca, una “seriedad” en el acto del hacer juntos. Es decir, debemos medir nuestro “oficio”. Significará que, si nuestras propuestas son rechazadas, el fracaso afectará al mismo tiempo nuestro oficio y nuestra humanidad y capacidad de comunicar.

En la noche preparamos el primer volante. Platicamos hasta las dos de la madrugada con Franco y Franca Basaglia y con Mariagrazia sobre cómo hacerlo para que las palabras y las imágenes fueran comprendidas por todos, enfermos y no enfermos. Ya que queremos ser considerados como lo que somos, ¿cómo nos definimos?, ¿pintores, cineastas, escritores, profesores? Escogimos definirnos como “artistas”, de manera que para todos sea claro que venimos aquí a proponer hacer cosas referentes a nuestro oficio. La “cosa” que proponemos hacer, cualquiera que sea (una casa o algo diferente), no puede ser recibida más que como “cosa”: y es en la “cosa” en lo que podemos trabajar, sabiendo que es un juego que nos sirve para instaurar una comunicación.

Franca Basaglia nos habla largamente sobre el rechazo a hacer, frecuente en los internos del manicomio: a menudo puede ser *miedo a no saber hacer* y deseo de evitar derrotas posteriores. En la experiencia previa en Gorizia –nos cuenta– había casos en los que, durante el proceso de rehabilitación de los pacientes, se hacían juegos que tendían a reeducar la posibilidad de prestar atención y de dar una intención a los movimientos. Al principio muchas personas se acercaban con curiosidad mal disimulada detrás de una actitud de suficiencia, típica de quien no se rebaja a los “juegos de niños”. En realidad, después de los primeros intentos y la satisfacción demostrada frente a los primeros éxitos, se comprendía que lo que los pacientes temían era sobre todo no lograr ni siquiera “jugar”.

Día dos

11 de enero, jueves



Aparece el manicomio

(empieza a venir gente, enfermos y no enfermos; primeros encuentros y primeras dificultades; primeras creaciones; primer recorrido por las divisiones: periódico mural núm. 1; encontramos una carretita y la convertimos en un teatro ambulante; se hace el volante núm. 2)

En las amplias salas vacías de la P empieza a venir uno que otro. En los muros colgamos las grandes hojas blancas de 1 metro por 1.50. Hacemos recíprocamente nuestro retrato, apoyándonos en la hoja y marcando con el plumón la silueta de todo el cuerpo. Con las pinturas ténpera se llenan las siluetas de los cuerpos vacíos. Es un diálogo entre dos o tres a través del trazo y el color. También viene Tullio, inspector del HPP (es un alegre triestino que sabe todo del hospital) y se pone a pintar. Con estos carteles las paredes comienzan a tener otra apariencia.

En la excaballeriza, en la “montaña”, encontramos una vieja carretita de madera, verde con rojo. Todavía funciona. Ahí está el teatro ambulante. Nos servirá para llevar los muñecos, los periódicos murales, los carteles por todo el HPP.

Por el momento no conseguimos entrar en contacto ni en comunicación con la mayoría de los pacientes. Caminan. Están ahí. Nosotros los miramos poco por temor a ver fijamente y hacer daño. La mirada aquí adentro puede volverse un instrumento de muerte. (Pero también la no mirada, la indiferencia hacia ellos lo es). No es fácil comenzar. Además, las dificultades prácticas no son indiferentes, ya sea porque la P está aún por inventarse o porque una parte de los que podrían colaborar (médicos, enfermeros) por ahora están indiferentes, tienen su trabajo y hay que conquistarlos, a través de lo que seremos y conseguiremos hacer.

En la tarde en la P (que tomó el nombre de laboratorio P) Ljubo, Gianni y un enfermero hacen sus retratos siguiendo la silueta del cuerpo con el plumón. Ljubo y Gianni son muy jóvenes. Pero Gianni (que es apenas mayor de edad y siempre está bajo supervisión) se corta una mano, es muy inquieto y continuamente está en busca de algo; el accidente provoca un pequeño trauma; Gianni debe ir a medicarse, pero no quisiera. Ljubo (que es un enfermo humilde y ahora es huésped: es decir, duerme y come aquí, pero puede salir cuando quiera; madre y padre separados desde que era niño) critica a Gianni, lo define como elemento destructor. Gianni me preguntó si hago el amor con mi esposa y si hacer el amor me gusta.

Escribimos y diseñamos el periódico mural núm. 1 y después, con el volante núm. 1, hacemos el primer recorrido por las divisiones: ahora la prueba es ser capaces de entrar y enten-

der rápidamente, saber representar nuestro rol de “artistas” sin dejar de ser auténticos, dando de nosotros también la imagen de lo que somos. Y vemos: los impresionantes comedores; a los hombres aislados y solos; la pobreza extrema; la ausencia; la pasividad; la exclusión; la costumbre de desconfiar, no dejarse engañar, no esperar, pero también los signos de una transformación lenta, en acción, dura y difícil.

Muchos leen el volante, están curiosos. Pero tenemos la impresión de estar infinitamente lejos de ellos.

Parece obvio decirlo, pero lo que tenemos enfrente y alrededor es terrible.

¿Es justo el camino que empezamos?

Pasamos por una decena de divisiones, incluyendo la C, que es la división en donde están los enfermos más graves, los que se orinan, que se comen el volante o cualquier cosa que tengan en la mano y en donde, una vez más, el trabajo de transformación prácticamente no ha comenzado.

Encontramos alrededor de doscientos internos: la reacción es diversa: curiosidad, apatía, rechazo. Tenemos la impresión de que no vendrán a trabajar con nosotros.

Nos presentamos como “artistas”, pero ¿cómo nos ven?

En la noche hacemos el volante núm. 2, en colaboración con Ljubo. El volante tiene la fecha de mañana porque se distribuirá mañana. En el dibujo Vittorio describe los primeros materiales del laboratorio. El texto invita a todos a venir.

Día tres
12 de enero, viernes



Un gran objeto que sea un caballo

(historia del caballo que llevaba la ropa limpia; comienza la colaboración activa con los enfermos, médicos y enfermeros; la mediación de los médicos; arte y oficio)

Hoy todo se animó. De la división C, de la B, de la Q, de la Admisión de Hombres, vinieron los enfermos, los enfermeros, los doctores. Es importante la mediación de un joven médico meridional, Peppe Dell'Acqua, que opera entre nosotros y la división Q. En la mañana, Dell'Acqua nos lleva a un pequeño laboratorio de actividades expresivas situado dentro de la división Q, el colectivo Arcobaleno, y aquí hacemos una reunión organizativa. Además de Vittorio, Federico y yo, hay cinco o seis internos, hombres y mujeres. Mientras hablamos alguno dibuja, otros escuchan. Nos sentimos apenados porque no sabemos qué palabras usar y los enfermos lucen indiferentes. Una señora anciana, Angelina, está dibujando un caballo con un cuerpo bastante geométrico y la panza subdividida en pequeños rectángulos: dice que quisiera meter cosas en el caballo, pero no lo logra. Cuando hablamos acerca del objeto grande que se va a construir, dice: "Hagamos un caballo".

Hubo un caballo hasta hace dos meses en el HPP. Transportaba para arriba y para abajo la carretita con los bultos de ropa limpia. Pero ahora está viejo y cansado. Decidieron matarlo. Lo salvó una petición de todo el hospital, enfermos, enfermeros y médicos. Lograron que fuera vendido. Lo compró, se dice, un farmacéutico que lo llevó a un pueblo de Friuli. El caballo se llamaba Marco. *Marco Cavál*. Descubrimos que la decisión de venderlo (rumor difundido, pero no comprobado) fue principalmente de Franco Basaglia (que será uno de los partidarios de la construcción del caballo en lugar de la casa). La historia del caballo Marco nos la cuentan por partes, un poco entre todos.

Invitamos al laboratorio P a los de la Q. La señora Angelina (que dice ser estadounidense) y Clelia (una mujer bastante joven) vienen a hacerse su retrato. El doctor Pastore trae a una decena de enfermos de la C. Son enfermos muy graves, caminan mal, se tambalean. Aquí los definen muy “retrasados” y la mayoría de ellos lleva quién sabe cuántos años de internamiento. Se llaman Lucio, Paulina, Ludovico, Tinta, Petronio, Dante, Pierin, Luciano, Walter... Pintan y “descubren” el color. Para casi todos, la pintura témpera es una novedad. Y el mismo “gesto” de pintar es algo nuevo y activo.

Durante la mañana pasaron como cincuenta personas, con interés y participación, desde el oligofr nico (retrasado mental) hasta el drogadicto. También los médicos jóvenes parecieron estimulados (a pesar de que algunos ven nuestro trabajo en forma escéptica y lo rechazan). Como sea, estamos todavía en

los primeros acercamientos porque muchos permanecen fijos e inmóviles, como en su división. El trabajo aún no ha comenzado del todo, pero el P está tomando forma, y su aspecto cambia. Comenzamos a tener una relación más concreta con la vida del hospital.

Al mediodía vamos a la carpintería, en la “montaña”, por la carretita teatro ambulante. Mandamos hacer un bastidor grande, clavado a la parte trasera de la carreta, para colgar los periódicos murales y llevarlos por el hospital. En la tarde también llegan al P Franco Basaglia y Casagrande, que son retratados uno encima del otro. Hoy también vinieron muchos enfermos y enfermeros. Hicimos muchos periódicos murales de un metro por setenta centímetros para llevarlos a las divisiones. Los dibujos fueron hechos por los enfermos, los textos por nosotros. Sin embargo, tenemos la impresión de que todavía nos perciben principalmente como un juego: y quedará en nosotros transformarlo también en algo más.

Emerge en los enfermos con más fuerza la idea de hacer el caballo (están más contentos con la idea de construir el caballo). Un caballo con una panza que contenga cosas. Por lo tanto, la idea de hacer la casa, que nos había parecido que nacía de una exigencia profunda, se desechó apenas la acción práctica tuvo inicio. Fuimos nosotros quienes la pensamos, según aquella que habíamos creído una exigencia o una nostalgia suyas.

El recorrido por las divisiones con el volante núm. 2 es más vivo que ayer. Andamos con la carreta y colgado en el bastidor

está el periódico mural núm. 2, hecho por Augusto G., exmarinero. En la división C, siempre envuelta en el hedor, donde desde hace algunos días el doctor Vincenzo Pastore comenzó la dura labor de renovación (la C es todavía la división más manicomial en el sentido tradicional), tenemos una conversación interesante sobre el trabajo que se hizo hoy. Nos parece que las estimulaciones están funcionando. Es decir, que la presencia de la “cosa” que hacemos está entrando en la vida del manicomio: entrando con un movimiento rápido (pero con un esfuerzo muy duro, una gran fatiga) también en esta C llena de meados y de mierda.

Necesitamos instrumentos musicales. Hay que llegar a las divisiones como pregoneros. Entrar como una presencia “distinta”. El recorrido por las divisiones es un acto importante, un momento intenso de comunicación y también de diversión y representación.

Hoy trabajamos principalmente en la experiencia de construcción del laboratorio. Que, sin embargo, no tiene calefacción y se corre el riesgo de ahuyentar a la gente, aunque afuera hay sol y el invierno no es frío.

En el volante núm. 3 decidimos poner la imagen del caballo construido con los huacales que encontramos caminando por el hospital. Pero quién sabe cuál será la forma definitiva del caballo. Y todavía no es seguro que se construirá un caballo. Aún hace falta consultar a mucha gente.

En la conversación de la noche sale a flote la cuestión de vivir crítica y creativamente el propio rol: el rol de artista, de psiquiatra, etcétera. “En el fondo, la manera de trabajar de un artista, como superación continua de la propia expresividad repetitiva, de los propios estereotipos –sostiene uno de nosotros– puede ser ejemplar en este sentido”. Franco Basaglia está en violento desacuerdo. “Artista –dice– es cualquiera que sale de su círculo y reinventa también su rol en la relación con los demás”. También aquí surge lo peligroso que es, cuando se habla de oficios y roles, sacar a colación el ambiguo y consumado concepto de arte. Incluso entendiendo el arte como itinerario ininterrumpido, pasaje de lo conocido a lo desconocido, búsqueda de comportamiento, son los fantasmas milenarios que el concepto mismo contiene (y su extensión) lo que ocasiona los equívocos.

Día cuatro

13 de enero, sábado



Detrás del caballo aparece el diablo

(viene mucha gente; se pinta y se habla; continuamente regresa el tema de la casa; diálogo del caballo, el padre y el diablo; alguien se reencuentra con percepciones perdidas; miedo del propio cuerpo y enfermedad como defensa; tratamos de entender y también somos cautivados, en momentos, por estos instantes de liberación)

Encontramos la estructura de la carretita teatro ambulante en pedazos. ¿Fue el viento? Se levantó un fortísimo viento bora. Un poco roto, logramos recuperar el lindo periódico mural núm. 2.

Vuelve a venir mucha gente. Vienen las mujeres de la división O. Hay nuevos dibujos, grandes. Ya no sólo retratos, sino también casas, paisajes o dibujos abstractos. Nosotros proponemos diseñar el caballo del que se habló ayer. La relación de algunos enfermos con el dibujo y la pintura es imprevisible. Estar de pie con el pincel en la mano, o con el plumón, frente a una gran hoja blanca es un momento que primero suscita, en muchos, cierto temor, y después constituye una nueva postura del cuerpo, una relación diferente entre sí mismos y el espacio alrededor, una conquista para sí y a los ojos de los demás.

Regina Z., una interna de unos cuarenta años, a menudo ensimismada en sus discursos delirantes, una mujer robusta y nutrida, está bloqueada delante de la hoja desde hace aproximadamente media hora. También está el médico de su división, el doctor Sarli, y la jefa de enfermeras Marina. Regina dice que le tiene miedo a la hoja blanca.

Entonces yo dibujo una cabeza de caballo y me voy. Regreso después de media hora y ella completó el caballo. Dice:

REGINA: No podía recordar qué significa caballo.

YO: ¿Y junto al caballo qué hacemos?

REGINA: El cielo. No. El cielo me tiene prisionera.

YO: ¿Entonces qué?

REGINA: Una flor.

YO: Hagámosla.

REGINA: Tengo miedo. Terror.

YO: Juntos.

REGINA: Sí. Juntos. Quédese aquí. Si los demás se van.

YO: ¿Con qué color?

REGINA: Rojo.

agarro el rojo; con trabajo hace la flor;

REGINA: Está bonita. Bonita. Es mi madre.

YO: ¿Sólo la flor?

REGINA: Hay un corazón.

YO: ¿Dónde?

REGINA: Alrededor.

YO: ¿Y luego?

REGINA: Las estrellas.

YO: ¿En dónde?

REGINA: En el cielo.

YO: ¿Y después?

REGINA: Está el demonio. Me tienta. No he cedido. Soy virgen.

me voy y hace al demonio con alas;

luego lo pinta de negro: dice que es su retrato;

YO: ¿Qué se le debe decir al diablo?

REGINA (*decidida*): No. Se le debe decir no.

YO: ¿Lo escribimos?

REGINA: Sí.

escribe NO;

YO: ¿También lo escribo yo?

REGINA: Sí.

YO: ¿Los demás también?

REGINA: Sí.

todos escriben NO alrededor del diablo; y después, en otra hoja, Regina hace su propio retrato, en azul claro, sobre la cama; en el fondo dibuja a su madre: ahora está serena; al irse me quiere acariciar.

Representar esta historia

Respecto a la hipótesis (el esquema-proyecto) hecha antes de comenzar, todo se revela más informe, rico e imprevisible. La hipótesis era muy atrevida, pero por ahora parece ir en la dirección correcta, porque se está creando un polo de interés para gran parte del hospital. Algunos enfermos y algunos huéspedes se unieron a nosotros casi de forma estable. Todos saben que está el P. Ahí se hace algo: un juego que, sin embargo, requiere de compromiso. También la actividad de mirar (de quien viene y sólo mira) nos parece que cobra cierta importancia. Es aprender algo jamás visto (éste es un espacio dedicado solamente a la actividad expresiva, cualquiera que ella sea). Habitualmente los enfermos parecen constreñidos a hacer algo fijo, a tener una posición fija. Aquí ven una actividad libre o la practican. Muchos vienen a preguntar: ¿puedo hacer? Parece que están acostumbrados a no atreverse a hacer lo que desean. Detrás de esta “constricción”, esta dependencia, atisbamos parte de su tragedia.

Silvana F., una enferma de la división O, exmaestra, vino luminosa y sonriente a buscar los lápices de colores. Silvana es habitualmente taciturna (nos lo dice Marina, la enfermera que la acompaña), a menudo está arrodillada a la mitad de la división, ha tratado de suicidarse varias veces. Su mente se derrumbó de golpe después de un accidente (no se sabe de qué tipo) con un alumno, mientras enseñaba y cursaba contemporáneamente la universidad. Está gravemente enferma y todos la

sentimos de inmediato como una presencia trágica. Para dibujar primero usa los pinceles y las témperas, pero después busca los lápices de colores con la figura de Giotto en la caja. Me explica que el que dibuja es Giotto y que dibuja la oveja. Mientras habla me dice “señor maestro”. Probablemente cree que está en la escuela y me ve como un maestro (entro *para ella* en este rol). Emergen de ella, en desorden, fragmentos de cultura escolar. Pedazos de teorema, bocados de geografía, escombros de historia. El sistema lógico que regía todas estas nociones se ha derrumbado y de la cultura surgen los desechos. Naufragio que nos impacta directa y personalmente. ¿Nuestro sistema lógico es tan fuerte que soporta todos los choques? En Silvana F. me siento reflejado yo también. No obstante, esta nueva emersión trágica la ilumina por completo.

Estamos despertando momentos de liberación: a nosotros también nos involucran.

La presencia del médico de la división O, el doctor Sarli, fue importante, sobre todo en el diálogo con Regina. Importante porque me dejó hacer y le dio curiosidad el diálogo. Yo no sabía si procedía bien o mal. Sentí natural dialogar de esa forma. Y la presencia del médico, que de repente se alejó como para dejarle mayor posibilidad al diálogo, fue tranquilizante. En este trabajo los médicos son un punto de referencia importante, sobre todo cuando nos pueden decir: este enfermo es así y así, ésta es su historia: y esto nos ayuda a encontrar diversas maneras de acercarlo. Más que una verificación psiquiátrica (en el fondo nosotros no estamos haciendo, intencionalmente,

un trabajo terapéutico) la suya es una indicación de relación, de comportamiento. Incluso si nosotros somos completamente diferentes a ellos. Nosotros somos “artistas” (representamos el rol de “artistas”). Ellos son “médicos”. Y por ende nuestra comunicación con los enfermos es muy diferente a la suya. Sobre todo, es “vívida” por los enfermos como diferente. A nosotros, por ejemplo, jamás se les ocurriría pedirnos una cura.

Día cinco

16 de enero, martes



Una gran casa

(se hacen varios diseños y periódicos murales basados en la idea de la casa; se hacen las cabezas de los primeros títeres)

Reiniciamos con la lluvia y el mal tiempo. El laboratorio P es muy frío. Empezamos a colgar en lo alto de las paredes los carteles y los dibujos ya hechos. Y quien viene acepta con gusto la idea de hacer un proyecto de casa.

Viene el grupo de enfermos de la Q, Cadelli, Sergio Z., Umberto P., Micheluzzi, Umberto C., Bruno S., Toni B. y otros. Se ven muy diferentes respecto al sábado y viernes pasados: ahora están alegres: miran a su alrededor y enseguida comienzan a dibujar la casa. Algunos nunca han dibujado. Otros, como Toni B., no hablan desde hace años. Con ellos está el doctor Dell'Acqua, que se divierte pintando, haciendo algo en el laboratorio. Umberto P., originario de Istria, rubio, casi calvo, pero bastante joven, que a fuerza de estar sentado en la banca (en la división) casi ha tomado su forma, pinta su casa de infancia. Micheluzzi, pequeño, joven, pero muy maltrecho

(casi no ve), hizo un cuadro con puros trazos, pero sin salirse de la hoja: primero pintaba hoja y pared, sin darse cuenta de que la hoja tiene un borde. Sergio Z., que nos muestra un dedo del pie donde dice tener un gran mal (y que es un mal imaginario, nos dice Nerina, enfermera de la Q; aquí muchos aseguran tener un mal físico imaginario, como para justificar “físicamente” su presencia en el manicomio), dibuja una casa modular, rara. Le hacemos preguntas: qué podríamos poner aquí, y aquí, y aquí: y él agrega elementos. Es importante sugerir un pasaje, la posibilidad de una cosa: pero sin decir la cosa, ni dar una pista. Con algunos de los dibujos hacemos los periódicos murales núm. 4 (de cada periódico mural se hacen siempre muchas copias) para colgarlos en las paredes de las divisiones. También el diseño de Sergio Z. se convierte en periódico mural y va a la Q.

Con papel de estraza y Vinavil enseñamos a hacer los títeres. En pocos minutos tenemos cuatro cabezas. Los enfermos observaron con mucha atención, junto a médicos y enfermeros, pero no tocaron el papel ni el pegamento. ¿Miedo a ensuciarse? Parece que el miedo a ensuciarse es muy fuerte. Pero están dispuestos a agarrar las cabezas recién hechas: y, en cuanto las tienen en la mano, actuamos juntos (cualquiera, en cuanto tiene un títere en la mano, lo hace hablar: quizá porque el títere puede ser la proyección de su yo o porque permite no exponerse directamente). Son fragmentos de diálogo que “ocurren” incluso antes de que los títeres estén pintados y vestidos. El teatrino lo hicimos con un pedazo de tela azul y dos bastones. Mañana dedicaremos mucho tiempo a los títeres.

El recorrido por las divisiones es alegre, una proyección de las muchas cosas que hoy sucedieron en el P. Uno que otro interno viene con Vittorio, con Federico y conmigo. Además de Ljubo está Olindo, un tipo delgado, cincuentón, distribuidor oficial del *Blip Blip*, el periódico interno del HPP (diario, impreso con mimeógrafo: el nombre viene del sonido que emite el aparato a disposición de los médicos de guardia). La comunicación de las imágenes que estamos construyendo en el laboratorio termina por amplificarlas, introduciéndolas en la colectividad. La representación es al mismo tiempo el inventar (el caballo, la casa, los títeres, los gestos de dibujar, hacerse los retratos) y el ir aquí y allá para narrar los acontecimientos del inventar. Ahora estas imágenes, por medio de nuestra presencia, comienzan a ser un intermediario entre nosotros y todos los habitantes de San Giovanni.

Vittorio proyectó técnicamente el caballo. Diseñó las estructuras internas. Los dibujos están expuestos en la pared, a la vista. Habrá que limitar un poco las dimensiones de la bestia, de lo contrario, no saldrá nunca del P. A ver los dibujos viene, entre otros, un viejito delgado que camina con dificultad, acompañando por la trabajadora social Libera. El viejito es un excarpintero. Examina los dibujos, pero, por lo que dice, parece que casi ha olvidado su oficio.

Hoy vino alguien a proponernos participar en el carnaval de Muggia haciendo un carro alegórico que lleve encima a Marco Cavallo. No entendemos si es un paciente, un huésped

o un oficinista. Más tarde nos dicen que es oficinista del HPP, pero que estuvo enfermo y hospitalizado y ya se recuperó. Se ofrece a hablar con el alcalde de Muggia (al parecer el carnaval de Muggia es una cosa grandiosa). Pero nosotros nos oponemos a terminar en un carnaval.

La idea de la construcción y la invención ya es “un hecho”. Vino un paciente anciano, gran inventor (es de verdad muy bueno: incluso patentó un mecanismo para detectar las más imperceptibles fugas de gas), a proponernos la construcción de un dirigible.

Como volante para distribuir mañana, decidimos hacer una casa que sea al mismo tiempo un interior y un exterior. Después de muchas pruebas, e inspirándose un poco en el dibujo de Sergio Z., Vittorio elabora la ilustración del volante núm. 4. De los volantes yo hago el texto y Vittorio el dibujo. Pero, en realidad, texto y dibujo nacen al mismo tiempo, por ensayo y error (a veces con mucho esfuerzo, estando despiertos hasta las tres de la mañana para buscar la imagen adecuada y las palabras que todos podamos entender).

Periódicos murales: ya hacemos una decena por día. Uno, de un metro por uno cincuenta, es el interior, el del laboratorio. A veces lo hacemos nosotros. El periódico mural es un instrumento importante como hecho visual y comunicativo.

Día seis
17 de enero, miércoles



Exhibición de los títeres

(los títeres se animan y comienzan a tomar vida; títeres y dibujos hechos entre dos personas; la participación y el “medio”; se comienza a cantar; asamblea con los médicos)

Ya el P se convirtió en una “cosa”, un espacio vivo, un lugar de travesía “muy poco manicomial” (como dijo uno de los médicos), donde todos pueden mirar, diseñar, pintar, moldear los títeres, conversar, no hacer nada, irse. Es una atmósfera diferente a la de las divisiones. También los médicos y los enfermeros aquí salen de su “papel”, de su rol (el rol que en todo caso la institución impone), y son más libres (de su parte hacia el enfermo y de parte del enfermo hacia ellos). Encuentran quizá más fácil realizar aquello que ya buscan hacer en las divisiones.

Hoy los títeres los construimos *juntos*. Mientras hacíamos la primera cabeza había poca atención por parte de los enfermos. Luego alguien comenzó a pintar las cabezas ya hechas. Comenzaron a tocarlas con cautela. Una de las cabezas finalmente la

logramos construir junto a Cristina G. Es una anciana, un poco gorda, muy simpática, de aproximadamente sesenta años. Está en la división O. Haciendo la cabeza con uno de nosotros, la sintió suya. La pintó. “Descubrimos” que el títere era su hijo Guido. Fuimos detrás del teatrino. Representamos juntos la historia de Guido. Ella hizo el papel de Guido. Final:

YO (*títere con sombrero*): Guido, ¿nos enseñas a tu mamá, que es tan buena?

Cristina emerge del teatrino y se presenta como la mamá de Guido. Recibe un gran aplauso. Es un éxito. Cristina está muy contenta. Quiere llevarse el títere a la división, lo carga con cuidado.

Por lo tanto, aquí los títeres hay que hacerlos entre dos, *darles el alma entre dos*. (Hay que verificar la posibilidad de que los enfermos actúen totalmente entre ellos, sin la mediación de uno de nosotros).

Han sido notables los desbloques de los más regresivos: Paulina, Cadelli y los otros no sólo se organizan, sino que comienzan a hablar. Con Paulina, un hombrecillo de edad indefinible, flaco, pequeño, con una boina en la cabeza (un enfermero nos dice que está en el manicomio desde el 36, tiene cincuenta y nueve años), casi totalmente pasivo, hoy finalmente hicimos un dibujo juntos. Simulé tomar un crayón. Me imitó. Le di el crayón. Hice un trazo sobre la gran hoja. Él continuó mi marca. Salió una imagen (un hombrecito, una cara). Paulina está siem-

pre muy feliz de los trazos que marca. En un momento dado continúa solo. Luego, cuando termina, llama al enfermero y a todos. Muestra el dibujo y se presenta como autor del dibujo. No consigue hablar, pero quizá los gestos que hace significan que el hombrecito dibujado es la copia de un retrato colgado en la pared. ¿O el retrato de sí mismo, de Paulina? Quiere que todos miremos el dibujo y a él a un lado del dibujo. Que todos entendamos que el autor es él. Es una exhibición de la cual todos somos espectadores.

Cada uno, si se le estimula, encuentra sus propios canales de comunicación. Por ejemplo, Erminia, una enferma de la O que no lograba dibujar (estaba alejada, ¿tenía miedo?), en la atmósfera “expresiva” del P también quiere decir algo, expresarse, de improviso comienza a cantar magníficamente. Desde afuera esta mujer enorme, un poco chueca, bigotuda, con voz cavernosa, parecería grotesca y trágica. Y terrible sería escucharla para burlarse de ella o compadecerla. Aquí en medio, donde muchos comienzan a reencontrar momentos de personalidad a través de la expresión, las canciones son escuchadas con atención, y muy aplaudidas. El acontecimiento nos sugiere, entre otras cosas, que canciones y canto libre pueden convertirse en uno de los momentos expresivos más fructíferos.

Hoy también vino muchísima gente, también estudiantes de fuera. Lo que estamos haciendo suscita desconcierto, muchísimas preguntas, curiosidad. Vino el doctor Casagrande con un grupo de mujeres que de inmediato se pusieron a dibujar. Nació también una historia de Pinocho en imágenes. La dibujó y con-

tó sobre una gran hoja una pequeña señora en bata, anciana. El país de los juguetes se convirtió en circo. De los dibujos se puede fácilmente pasar a historias, carteles elementales, cuentos, *canovacci* visuales para la puesta en escena. Las etapas podrían ser: diseñar una historia, contarla, cantarla.

Conversamos con los médicos en la reunión de las cinco. Encontramos consensos y participación. Las repercusiones del P, dicen todos, se perciben en las divisiones. Enfermos que no comunicaban, comunican. Nos parece que incluso las diferencias e incertidumbres de los primeros encuentros han desaparecido. Identificamos que es importante el hacer juntos, es decir, dejarnos involucrar al mismo nivel que el enfermo. Dell'Acqua relata un episodio simbólico: con Giovanni Doz, pescador y campesino internado desde hace veinticuatro años, se puso a dibujar: –Doz hace el timón –dice Dell'Acqua–, yo el barco: estamos los dos en el mismo barco. –Sarli, de la O, dice: –Las dos cosas, el caballo y la casa, ahora pertenecen a todo el hospital: y son dos hechos importantes.

Tenemos problemas: ¿cómo podemos seguir todos los diálogos que se abren? En este momento nos estamos convirtiendo en un punto de referencia. ¿Pero cómo le hacemos (aún somos sólo tres: la semana pasada estuvieron con nosotros Pierluigi Olivi y su esposa, que venían de Venecia: Pierluigi tomó muchísimas fotos) para tener memoria de todos los acontecimientos que se suceden ininterrumpidamente? El grupo debe ampliarse.

Al terminar la asamblea encontramos en el suelo un simpático mensaje anónimo:

“Vimos sus dibujos y son muy hermosos. Lorenzo dice que quisiera dibujar tan bien como ustedes y dice que el arte es bello. Quién sabe qué proyecto tienen para el volante de mañana. Dibujen la radio ya que dijiste que el periódico mural con la radio se veía hermoso. Algunas cosas no se pueden decir en las reuniones, pero en privado podemos asegurarles que han traído a esta atmósfera paranoide un aliento de poesía. [...] La reunión que tuvimos ayer con ustedes nos gustó a todos, porque por fin nos reímos un poco incluso mirando con cierta envidia cómo G. soñaba y movía las manos.

Apología anónima”

En lugar de la radio, en el volante núm. 5 habrá que poner los túteres, hoy que el teatrino estuvo tan vivo y vivido.

Día siete
18 de enero, jueves



Primera canción de Marco Cavallo que comienza a crecer en altura, y primer libro

(se hace el libro de Caperucita Roja; una canción sobre Marco Cavallo; se comienza a sentir la necesidad de una tarima; Marco Cavallo crece en altura)

Uno de los más asiduos frequentadores del P es Cucú. Es pequeño y delgado. Puede articular unos cuantos sonidos, poco variados. Pero ayudándose con gestos se comunica con exactitud. Su trabajo es intenso y atento, preciso. Llega entre los primeros, escoge los colores (plumones o pinturas ténpera) y desarrolla series de dibujos que son variaciones sobre una forma base de inicio. Las variaciones son tanto en la forma como en el color. Estos trazos parecen análogos a los sonidos con los cuales habla Cucú. Es más, son más rigurosos, en su precisa y fantástica estructuración. Claramente no hay que leerlos como cuadros, como pintura, sino más bien como escritura, como alfabetos abstractos y comunicantes. Se trata de encontrar su clave de lectura. Que es simple. Basta describir los signos. Nombrar los colores. Seguir las formas, advertir las diversificaciones. De esta lectura Cucú está feliz. Está feliz de

mostrársela a los demás, de ser entendido. Está feliz de que todos lean su “escritura”.

Esto de mostrarles a los demás y ser escuchados en cada forma de expresión, en cualquier intención apenas esbozada, es el inicio de una comunicación en la cual la exposición y la comprensión del lenguaje individual es a la vez construcción del lenguaje de la colectividad.

Erminia, la enferma que el otro día de repente se puso a cantar, hoy se exhibió de nuevo. Cantó tres canciones (entre ellas *Marilù*). Canciones de hace cuarenta años, y todos escuchan y aplauden. Hay una gran alegría en aplaudir y en ser aplaudidos.

Por la tarde, a las dos, desde hace unos días sistemáticamente viene Rosina. Tendrá cincuenta años, baja lentamente desde la “montaña” (vive en la división M), caminando y deteniéndose muy a menudo. Es regordeta, lleva abrigo y bolso. Es muy autónoma y decidida. Viene y dibuja grandes cerezas o una casa. Hoy tomamos dos dibujos, los ponemos juntos. Casa y cerezas. —¿Creamos una historia? —pregunto. Y comienza (tratamos de transcribir como Rosina dicta):

Había una vez Caperucita Roja y su mamá. Tenía a su abuela enferma y un día preparó una canasta con cerezas y un pan para llevárselos a la abuela. Le dijo: —Oye, Caperucita Roja, toma esta canasta y ve con la abuela y dile que se la manda tu mamá.

De hecho Caperucita Roja tomó la calle y se encaminó para ir con la abuela. De golpe encontró al lobo y dijo: –Oh, hermosa niña, ¿a dónde vas? –Voy con la abuela, pues me manda mi mamá. –¿Dónde está tu abuela? –En esa casa.

En el tiempo en que Caperucita Roja se detuvo en el camino, el lobo llegó antes que ella con la abuela. Mientras tanto, Caperucita Roja hizo todo el camino y después de poco tiempo llegó con la abuela. Y mientras, antes de que Caperucita Roja llegara con la abuela, el lobo se comió a la abuela y se metió en la cama.

Llegó Caperucita Roja y tocó la puerta. –¿Quién eres? –En el momento Caperucita Roja tuvo miedo, pero después pensó que la abuela está resfriada: –¡Jala el pasador y la puerta se abrirá! –Jaló el pasador y vio el espectáculo que se presentó ante sus ojos. –Oh, abuelita hermosa, qué ojos tan grandes tienes. –Para verte mejor, mi niña. –Abuelita mía, qué orejas tan grandes tienes. –Para oírte mejor, mi niña.

(Rosina no recuerda cómo dibujar al lobo: hace algo que parece un ratón negro y arriba escribe “No lo recuerdo”).

–Oh, abuelita mía, qué boca tan grande tienes. –Y de un bocado se la devoró.

Poco después pasó un cazador y vio al lobo con una barrigota enorme y a la hora que le dio a la barrigota, la barrigota se abrió toda y salió fuera.

Caperucita Roja y la abuela fueron con la mamá y juntas vivieron felices y contentas.

Fin.

Es Caperucita Roja, según Rosina, un cuento de hadas muy famoso según una dicción personal. En los giros de la historia Rosina hace nuevos diseños. Poniendo juntos texto y dibujos, cosiéndolos juntos, tenemos al final un grande libro, de un metro por setenta, de diez páginas. Aquí están los dibujos libres que, puestos en relación entre sí, generaron una historia.

En la tarde hay un poco de cansancio, pero luego Ricardo C. (un exmarinero, que viajó por todos los mares del mundo) dibuja la historia del caballo en el fondo del hospital (dibuja su división, la Q, y enfrente dibujamos juntos el caballo). Sergio B. pinta ininterrumpidamente las puertas de verde, con furia. Mientras en el P ya casi no hay nadie, entra un tipo con el acordeón al cuello. Es el que, al recibir el primer volante, lo leyó y después lo puso sobre un arbusto, tirándolo, pero sin destruirlo, y fue a decirnos: “No, no voy, ustedes me quitan el trabajo, si voy con ustedes yo ya no trabajo”. De hecho, tiene un pequeño taller de cerámica, arriba en la “montaña”. Nos dicen que fue un gran tenista. Pero un día comenzó a derribar su propia casa para construir en su lugar una cancha de tenis. Y como trae el acordeón, le proponemos cantar. Acepta. ¿La canción que canta se puede transformar en canción de Marco Cavallo? Escribimos sobre una de las grandes hojas blancas pegadas en el muro la nueva versión:

...en el bosque hay un caballo
 que le gusta pastar
 en el bosque hay un caballo
 vamos a cabalgar
 tra la la la
 tra la la la
 con Marco Cavallo todos pueden jugar (cantar).

(Se repite).

Para cantar, actuar, mostrar, convocar, empezamos a sentir la necesidad de algo elevado, de una tarima. Se necesita desarrollar los elementos de actuación que surgen (siempre improvisaciones, nunca repeticiones). Desarrollar la idea de los libros contados. Preparar los fondos para las escenas de los títeres (dibujarlas juntos). Y después hay que ponerles el pelo a los títeres. Hoy el grupo de la Q pegó narices y orejas. Y con los títeres se improvisaron dos escenas. Especialmente cuando actúan las mujeres, es frecuente el nacimiento de títeres hijos.

Durante el recorrido por las divisiones llega un interno (un obrero: se llama Mario) para decir que lo que hacemos está todo mal. Está muy en desacuerdo con los métodos de transformación del hospital. Está en la división de alcohólicos. En pocos minutos nos hacemos amigos. Nos presenta a Petirrojo, gran colocador de pisos, su cuñado. Tanto Mario como Petirrojo están un poco tomados. El encuentro es importante, aprendemos un montón de cosas.

Por la noche reestructuramos el espacio del P: pusimos objetos y mesas donde aún no había nada.

Relaciones con los enfermeros: tenemos dificultades objetivas. Los enfermeros vienen al P, en general, animados por una gran voluntad y simpatía. Pero incluso cuando entran en el juego, corren el riesgo de ser autoritarios, por costumbre. Por ejemplo, a veces *obligan* a los enfermos a dibujar, a hacer. Es el problema más grande, nos parece, justo por la condición a la cual el enfermero objetivamente está obligado. (Nos parece que el enfermero tiene –en la transformación del hospital– la tarea más difícil: porque a un tiempo debe transformarse a sí mismo y el trabajo que hizo por años, dado que nadie nunca le dijo que puede haber también otro modo de hacerlo; además, tiene menos herramientas culturales a disposición, menos espacio para moverse, y se encuentra en condiciones económicas difíciles).

Día ocho
19 de enero, viernes



El libro de la golondrina y otros libros. Cucú no habla, pero actúa y tiene éxito

*(las diversas lenguas de los títeres; nuevas historias y nuevos libros;
importancia del escuchar; se comienza a vestir a los títeres)*

Aquello que acontece (en cuestión de comunicación/ expresión/ organización comunitaria/ placer de estar juntos) supera toda previsión. ¿De verdad la *poesía* (otra *poesía*) puede convertirse en búsqueda de la comunicación colectiva? Aquí de hecho somos estímulo, medio, invención *junto* con los demás.

Esta mañana, antes de comenzar en el P, los enfermeros y el médico de la división O (femenil) solicitaron una reunión. Querían explicaciones, entender mejor los modos de su colaboración, acordar la actividad. De la división O comenzaron a venir muchas internas. Uno de los momentos más importantes de esta acción es seguramente la inclusión de los enfermeros, que son uno de los pilares del hospital. Se trata de hacerles vivir también a ellos, desde adentro, la posibilidad concreta de

la actividad en la cual nos estamos adentrando. El continuo ir y venir del laboratorio P (laboratorio abierto, no laboratorio protegido) nos confirma que nació un lugar real y fantástico (una imagen permanente, y concreta, de un espacio diverso, inventado, donde todo puede suceder).

Cucú, que no dice palabras sino sólo sonidos, ¿conseguirá actuar? Mientras tanto pinta el primer telón de fondo para el teatrino. Después ensayamos con los títeres. Actuamos sólo a base de sonidos y golpes, en *crescendo*. Los títeres se golpean. La escena llega al clímax y estalla un gran aplauso. El éxito fue entusiástico y Cucú va feliz a que todos le estrechen la mano. Y después suben a actuar los demás, comenzando por Cristina G. Todos están muy contentos de ser fotografiados por Mark Smith, que los viernes y sábados viene con tres o cuatro cámaras para sacar fotografías de documentación.

Con Silvana F. hacemos el libro de *Blancanieves y los siete enanos*. Silvana recuerda solamente fragmentos de la historia. La escribe y la dibuja sobre uno de los fascículos que preparamos para hacer los libros. Después lee en voz alta “su” *Blancanieves* y todos la escuchan. El libro es admirado y expuesto.

BLANCANIEVES Y LOS SIETE ENANOS

Había una vez un cuento de nombre Blancanieves y los siete enanos que ya escribí en el periódico para niños.

Era una princesa y se casa con su príncipe azul.

Los enanos: Dormilón, Gruñón, Estornudo, Tímido, Tontín, Sabio, Feliz.

Estaba la madrastra que no quería que Blancanieves se casara con el príncipe

la bruja

y se casaron y vivieron felices y contentos cien años.

Fin.

Esta lectura pública (lo que queda de *Blancanieves* es precisamente sólo el esqueleto) fue un gran avance, al menos por un momento: de la timidez (o del miedo) de Silvana a la participación colectiva.

Los títeres tienen una biografía. En la tarde comenzamos a escribir la primera “vida” de un títere. Se llama Luigi, es un hijo. Pero la mujer que lo sostiene casi no habla (emite palabras que son como soplidos). Está feliz de decir el nombre, pero no avanza en la invención, también porque es involucrada, junto a otra enferma, en una escena de improvisación donde actúan el consejero provincial Gozzi y dos enfermeras. Los tres sanos reaccionan a la incomodidad de improvisar aumentando el tono de voz, superando y cubriendo a las dos enfermas, quienes no hablan más y quedan aisladas. Es un error importante y lo

hablamos de inmediato. Los tres “sanos” se dieron cuenta de que algo no funcionó (por ejemplo, no hacían reír, se vieron en dificultad) y juntos entendemos que en realidad comunicaron solamente entre ellos (porque les resultaba más fácil), aislando y excluyendo a las enfermas. La exclusión quizá fue aún más fuerte porque los sanos se hallaban en dificultad y buscaban desesperadamente sacar adelante la escena, en vez de tener como punto de referencia la comunicación entre ellos y entre cada uno de ellos y cada una de las dos enfermas.

Es importante captar los errores, analizarlos, avanzar: no solaparse, sino hacer juntos. Lo hablamos también con el grupo de estudiantes de psicología y medicina que vienen a colaborar. Importante, fundamental, es abrirse a la escucha. Escuchar profundamente. La violencia que se ejerce sobre los demás a menudo nos pasa desapercibida. El peligro es que también nosotros caigamos en esta violencia (es decir, en la violencia del no escuchar).

Entonces hay que prestar atención a todo lo que se produce aquí en el laboratorio P: por la tarde hay que revisar todos los dibujos, los escritos, los libros, entenderlos bien, porque todos hacen algo, es decir, comunican algo que debe ser escuchado.

Y se necesita un momento en el cual *todos* muestren lo que han hecho. Y no sólo los enfermos, sino todos los que vienen aquí. Por lo tanto, también nosotros, porque ponemos en juego igual que todos nuestra capacidad de inventar y crear estímulos.

Desde hace algunos días viene asiduamente y se queda todo el día Bruno, un anciano triestino, exmarchista olímpico, amigo, dice, de Rocco y de Rivera. Es paciente de la división B. Le gusta mucho contar sus hazañas deportivas. Y hoy narra una historia de cuando era muchacho:

LA HISTORIA DE LA PEQUEÑA GOLONDRINA

Me dirigía una mañana hacia el bosque. De repente una pequeña golondrina me cae en medio de los pies. Yo la recogí. Estaba aterrada por el frío. Yo esa mañana me dirigía hacia un amigo zapatero que tiene hartos pájaros. Le enseñé la golondrina. Él me dijo: “Mira que una golondrina así si no la cuidas puede morir. Llévala a tu casa”.

Yo mientras tanto tomé un cucurucho, le hice unos hoyos para que la golondrina pudiera respirar. Yo de vez en cuando la tomaba entre las manos. La hacía dar pequeños saltitos y no se me escapaba. Daba pequeños saltitos y no huía. La puse en una bardita y daba pequeños saltos. Entonces yo de pasión la sacaba contento que ella estuviera con vida. Pero de repente agarra y se vuela, con una velocidad increíble y se fue al techo de una casa.

Yo me sentí muy mal y cuando le conté a mi amigo esta historia él no hacía más que reír y me decía que él había previsto esto o algo por el estilo. Yo me quedé desilusionado. Después fue como fue. ¡La golondrina se había escapado!

Comenzamos a percibir que nuestra presencia en las divisiones genera algo vivo. Y en esto es importante la mediación

de los médicos y de los enfermeros. Es una participación que crece día a día. El grupo en movimiento se agranda. Ljubo y Olindo siguen viniendo con nosotros a menudo. Ljubo tiene grandes problemas de reinserción en la sociedad. Sanó, pero aún no es capaz de volver a entrar. Nos platica de ello un buen rato esta tarde. Intentó trabajar como vendedor, pero no resistió. No logramos darle consejos ni respuestas.

He aquí en síntesis el desarrollo de las formas expresivas hasta ahora:

retratos;
 pintura;
 caballo y casa (discusiones y proyectos);
 historias dibujadas;
 historias-libros;
 historias con los títeres;
 diario colectivo (periódicos murales);

a desarrollar:

historias cantadas e historias dramatizadas.

Y está empezando a surgir con fuerza la cuestión del canto individual y colectivo, libre y no libre. En perspectiva, el canto puede llegar a ser un momento unificador primario, porque está al alcance de todos.

Los periódicos murales son el diario colectivo sintético de todo lo que acontece. El volante es el diario hecho por nosotros.

Día nueve
20 de enero, sábado



El teatro de la golondrina

(lectura pública de la historia de la golondrina; se hacen nuevas historias; también la exposición de un títere recién hecho es un modo de comunicar; ¿qué hará Marco Cavallo cuando esté terminado?)

La gente viene a todas horas, incluso muy temprano por la mañana: deberíamos estar aquí siempre. Cucú nos espera sentado en la veranda, Sergio B. con el saco bajo el brazo espera para pintar las puertas, Bruno está en la escalera y nos sale al encuentro.

Esta mañana Bruno dibuja la historia de la golondrina que dictó ayer. Mientras la dibuja tiene lugar un diálogo continuo: pregunta, habla, dibuja, muestra: finalmente quiere que la historia se lea públicamente. La lectura de las historias es ya el punto de partida de una forma de comunicación diversa, abierta a la colectividad.

Silvana hoy hace matemáticas. Dibuja una serie de figuras geométricas, casi siempre inconexas; dicta medidas de lados,

operaciones de geometría plana. La aritmética tan destrozada adopta un aspecto trágico y grotesco. Silvana dicta con alegría, pero de repente se detiene, como si tuviera miedo de exponerse demasiado (“por hoy es suficiente, hicimos demasiado, señor maestro”). Aquél de nosotros que está dialogando con ella a través del dibujo es por lo tanto percibido como figura del maestro de escuela primaria.

Un grupo está trabajando también hoy en la ropa de los títeres. De repente Norma aparece en la sala de los carteles con su títere vestido. Lo agita y lo enseña. Va con todos. Está muy contenta. Norma es una interna delgada y un poco lisiada, de la división O, bastante alegre. Habla poco. El recorrido del títere por todo el laboratorio es teatro: con aplausos y diversión por parte de todos por la inesperada aparición.

Es necesario cambiar continuamente los modos en los que se comunica. En cierto sentido, cambiar continuamente mímica, en función del modo de comunicación que se instaura, del enfermo o del grupo con el cual se está hablando, de los médicos o enfermeros a quien uno se dirige. Se trata de actuar a niveles diversos, no dejando jamás de ser total y completamente sí mismos. Éste es un hablar ininterrumpido, en el cual cada quien debe recurrir continuamente a todos sus lenguajes (a todas sus máscaras lingüísticas): teatro también, pero como dilatación del teatro, para comunicar con

gestos
sonidos
fonemas

palabras
vestuarios
títeres
canto
dibujo
libros hablados y escritos
historias nacidas a partir de dibujos
transformaciones del espacio, etcétera;

se trata de pasar continuamente de un modo expresivo a otro, porque la transición de un modo de comunicar a otro puede ser el estímulo para los diversos modos de comunicar, nuestros y de los enfermos, de los médicos, de los enfermeros con los cuales estamos trabajando. Al tomar conciencia de ello se puede escuchar y hablar mejor.

En el volante núm. 7 nos representamos Vittorio, Ljubo, yo, Sergio B. que pinta las puertas, los títeres con su ropa, los primeros libros. En el periódico mural núm. 8 pusimos un tema: ¿qué hará Marco Cavallo cuando esté terminado?

Bruno en el periódico mural del laboratorio dibujó el caballo que corre y escribió: “quiero divertirme corriendo”. –Eso dirá Marco cuando esté terminado –dijo. Entonces la próxima semana será el momento de comenzar colectivamente la historia del caballo Marco, cuya estructura de madera está creciendo.

Día diez

23 de enero, martes



Teatro, canciones y coros bajo la panza de Marco Cavallo

(se reabre el P; nuestros amigos nos esperaban en las escaleras; Lucio hace un libro realista y abstracto; se canta debajo de la estructura del caballo de madera en construcción; canciones viejas y por primera vez un canto libre, improvisado; cantan también Cucú y Micheluzzi; se improvisa la representación de Caperucita Roja; un grupo hace una orquestina; nos estamos volviendo una comunidad)

Como de costumbre, los martes hay que volver a poner en marcha el laboratorio. La pausa está siempre llena de acontecimientos y la interrupción constituye un momento importante, porque todo aquello que se realizó en la semana es repensado y también alejado. Así estamos más preparados para dar un nuevo salto hacia adelante, para entrar en el capítulo sucesivo de una historia en construcción, en la cual las repeticiones son, en realidad, momentos de cansancio.

Encontramos mucha gente que nos espera. Seguimos de inmediato con los dibujos y con las historias. Lucio de la C, que tiene las piernas dañadas por la poliomielitis y que habla con mucho trabajo, hace un libro de ocho páginas, una sucesión que va de una estructura abstracta a la imagen realista de un camión todo chueco. La imagen abstracta es la copia de un cuadro de

Sonia Delaunay, visto por Lucio en un fragmento de una página del *Espresso* tirado en el suelo. Los colores de Delaunay son reproducidos con precisión: pero cuando le pedimos que los nombre, Lucio reconoce solamente el amarillo y el azul.

El laboratorio comienza a llenarse de carteles, también en la parte alta de las paredes, hacia el techo. Ayer Ortensia se quedó aquí y colgó en lo alto muchísimos dibujos. Entre éstos una serie entera de los de Cucú.

La estructura del caballo comienza a convertirse en un punto de referencia para reunirse. Por la tarde Rosina viene y quiere cantar (por la mañana nunca está porque va a hacer la limpieza en las divisiones). Incluso nos sentamos sobre la base del caballo, en medio de las varillas de madera clavadas. La base está un poco elevada del suelo (casi un embrión de tarima). Cantamos las canciones que cada uno recuerda. Triestinas, istrianas, canciones de guerra. Rosina tiende a ser la directora de los coros y se inquieta y se enoja si alguien desafina. Pero es necesario que todos tengan cabida, incluso los desafinados. No es importante hacer buenos coros, sino hacer coros en los cuales estemos todos (yo, por ejemplo, quiero cantar y soy desafinado). De esta manera Dina, una anciana enferma de la división M, delgada, gran fumadora, puede cantar sus rondas infantiles. Piero B., excampanero de San Justo, desafinadísimo, puede desahogarse. Y así todos. *La mula de Parenzo* es la canción que todos saben y que unifica a todos. Hay una gran alegría cuando la cantamos. Le proponemos a Rosina que cante la historia de *Caperucita Roja*. Rosina toma su librote y lo canta. Al final todos hacen

coro detrás de ella. Hacemos vocalizaciones al unísono y con superposiciones armónicas, improvisadas. Esta atmósfera sonora inusitada, a la cual todos contribuyen manteniendo y variando una nota, pasando de los agudos a los graves, provoca una alegría colectiva. Es el primer canto libre. Ya sea en la *Mula* como en este final vimos cantar también a Toni B., que nunca habla. Cantó con mucha alegría, entre los demás. Después canta Cucú, solo, con fonemas, y le aplaudimos. Y Micheluzzi, entrecortadamente, logra también cantar, solo, el aria de Verdi *O signore dal tetto natio*. En este cantar, que se desencadenó hoy por propuesta de Rosina, pero que estaba en el aire desde hace días (sentíamos la necesidad de un espacio para el canto: y el lugar físico en donde estar es la estructura de Marco Cavallo, el espacio real es dado por nuestros cuerpos), tiene lugar la unificación colectiva. Concretamos un espacio en donde cada uno tiene la posibilidad de expresarse, de estar con los demás, de sentirse más fuerte y recobrar también la fuerza de hablar. Toni B. prácticamente habló uniéndose al canto y se convirtió en una de las voces de la colectividad.

Después se representa el cuento cantado. Rosina hace de mamá y de abuela junto con Dina, Piero B. el cazador, Stefano Stradiotto (que llegó esta mañana y se quedará a formar parte del grupo) entra en el papel de Caperucita Roja y Cucú hace de lobo. La improvisación, muy sencilla, sin vestuarios, tiene un gran éxito. Actuamos con las cosas que se encuentran en el suelo. Importante es la intervención de los enfermos, que nos guían a nosotros en la representación. O sea: cuando se trata de

inventar, nosotros y *ellos* tenemos los mismos problemas. Debemos empeñarnos totalmente, recurrir a nuestra creatividad, y podemos también no “encontrar”, bloquearnos. Desde el punto de vista de la invención, sanos y enfermos, especialistas y no especialistas, parecen estar frente a los mismos problemas.

El grupo que actuó y cantó continúa después autónomamente cantando cerca de la estructura del caballo. En la sala de los títeres, otro grupo (dirigido por Ljubo) improvisa con varios instrumentos. La jornada del P se cierra con este canto y sonido general, bailando e improvisando.

DÍA DE CANTO/TEATRO. Poco ha avanzado la construcción del caballo materialmente. Además, hasta ahora los enfermos no participan para nada en la construcción. En la estructura tienen que trabajar Vittorio y Federico. Sin embargo, todos participan en la atmósfera de la construcción. En un gran tablero de formica blanca escribimos con pintura témpera roja:

LABORATORIO ABIERTO P
PUPI,¹ DIBUJO, PINTURA,
 ASAMBLEAS, CANTO,
 HISTORIAS HABLADAS Y CANTADAS.
 AQUÍ SE CONSTRUYE MARCO CAVALLO

¹ Títeres sicilianos [N. de T.].

Esta tarde en el recorrido por las divisiones no nos alcanzan los volantes. Entusiasmo cuando entramos. Se forman grupitos. Acontecimiento comunitario el colgar el periódico mural. Se habla a su alrededor. Es un momento de unificación entre el laboratorio y la división. Cuando entramos alguien dice: –¡Llega Marco Cavallo!

En la Q, durante el recorrido, encontramos un grupo de internas reunidas en una salita. Piden dignidad. –Somos enfermos, lo sabemos, pero con dignidad humana. –En el fondo –dice una de las señoras, que afuera era maestra–, si uno hace un trazo, se expresa: si es capaz de expresarse, existe, importa; ¿por qué el mundo exterior lo elimina?

Día once

24 de enero, miércoles



Quiero divertirme corriendo

(la señora que repite las palabras; la canción de Cenicienta; Marco Cavallo saluda a su Amiga; canción e historia de Marco Cavallo)

Esta mañana Battista Borio, un sociólogo que trabaja en la Q, nos trajo a Silvia, una señora (una anciana) que no se mantiene en pie por sí misma. Repite cada palabra incluso diez o quince veces. Tiene la voz baja y fuerte. Entra diciendo: –Días días días días días días días... –Estamos atónitos, también porque la iteración parece imparable. Hacemos que Silvia se siente en una mesa en la sala de los títeres y le damos pinceles y pinturas ténpera. Hace algún trazo y habla continuamente. No tiene ninguna inhibición. A los hombres les observa la entrepierna y comienza a repetir: –*Zò 'e braghe, zò 'e braghe* (abajo los pantalones)...; –o también: –*Mete aquí, mete aquí, mete aquí, mete aquí...* –golpeándose el sexo con el puño cerrado. Su forma de hablar, como una letanía, llena todo el espacio del P. También dice: –*Todos los sabores, todos los sabores, todos los sabores...* –para decir, probablemente, que puede dar

prestaciones de cualquier tipo (¿o que le gustan hombres de cualquier tipo?). Con decisión de repente la interrumpo y le pido que cante. Canta *Non venivo con te alla guerra* y cuando la canción dice “*tu dormirai su un letto di fior / con quattro bersaglier*” [“tú dormirás en una cama de flores / con cuatro soldados”], se interrumpe y recalca: –¡Cuatro, no na’ más uno! –Luego responde a una serie de preguntas. Por fragmentos sale una historia istriana de alemanes, soldados de la Primera Guerra Mundial, bestias robadas, gallinas puestas a salvo, violencias. Si me detengo con las preguntas, retoma sus letanías. Ve que Vittorio tiene barba y comienza: –Fuera ese ruco, fuera ese ruco, fuera ese ruco, fuera ese ruco... –Pero comienza a pintar, a observar. Finalmente, Silvia pintó un títere, dibujó la historia de su vida, cantó, habló.

Por la tarde reinician los cantos. Primero débilmente. Coro sólo de mujeres. Luego Rosina canta la canción de *Cenicienta* (o sea, canta todo su libro). Y después canta el inicio de la historia de Marco Cavallo, que hemos estado escribiendo entre ayer y hoy en el periódico mural. La historia comienza con la frase encontrada por Bruno

Quiero divertirme corriendo

y continúa con un verso inventado por un huésped de paso, un chico drogadicto, que dice

explayarme en los campos libres, volar

sigue

quiero llevar los bultos
de ropa limpia

que es la frase de Rosina. A la que la señora C. agrega

y también
ir a caballar.

Borramos una frase larga, difícil de cantar, que decía:

Y luego regresar para no olvidar al prójimo
que nosotros siempre lo recordamos.

Encontramos *juntos* el inicio de la canción y el inicio de la historia. La melodía del canto se asienta con la participación de todos. Luego Rosina cuenta el episodio de Marco Cavallo que la saluda, ella que le da una torta, él que la besa. Y entonces tenemos un muñeco gigante por construir, la Amiga de Marco Cavallo que dialoga con él. También hacemos la canción de este episodio. Rosina inventa la melodía y todos cantan. El periódico mural que tenemos que llevar a las divisiones lo hacemos con toda la historia inventada hasta ahora.

Mañana tenemos que comenzar a preparar los cuadros de la historia. Hacer un estandarte gigante de *cantahistorias*, todos juntos.

El recorrido por las divisiones dura más de hora y media. Cada vez se convierte más en un diálogo. Con nosotros comienzan a venir constantemente también estudiantes, voluntarios o cualquiera que pase por aquí.

¿No hay peligro de que nos institucionalicemos como “laboratorio artístico”? Si fuera así podríamos comenzar a terminar. Ahora ya es necesario un giro (¿viene el gran momento de los títeres?). Idea de crear grandes objetos colgantes. ¿Los títeres como habitantes de la panza de Marco Cavallo?

Día doce

25 de enero, jueves



Nuestro caballo mágico

(los títeres se vuelven una familia; fantaseo y realidad; segunda estrofa de la canción de Marco Cavallo)

Sopla fuerte el viento bora, hace frío y al inicio viene poca gente. Luego todo el P de repente se anima. Dibujos grandes y pequeños, y títeres que toman vida. Está la títere blanca, Giuliana, la hija de la señora Elisa, una exenfermera de unos cincuenta años. Entre Elisa y el *alter ego* de la hija se establece un diálogo. Luego la señora Elisa proyecta otros títeres hijos. Todos sus hijos, su familia. Y le dice a Giuliana: –¿Cuándo vienes a verme? –Regina, la del diablo, actúa con un títere al que le puso el nombre de Uccio. Y luego están Toncio (el borrachín con el sombrero y la cara verde) movido por Bruno; la títere Mariuccia, enfermera; yo que estoy detrás del teatrino con el títere en mano, para involucrar a más títeres regados por la sala; y Silvia, la que repite las palabras, que canta asomando la cabeza por el teatrino. Nos sentimos unidos. Al final de la canción bailamos todos (o sea, bailan todos los títeres). Regina, la más

delirante del grupo, durante el diálogo de los títeres se quedó dentro del trazado de las palabras de los otros. En la invención fantástica de la escena el títere la regresó a una lógica de grupo, a una realidad colectiva, fuera de su fantasear solitario.

Cadelli, delgado, solo, siempre de pie, fijo, dibujó varias veces. Pero hoy encontramos dibujos en serie, trazados con una rapidez fulminante. Le preguntamos qué representan y escribimos nuestras preguntas y sus respuestas. Al final le proponemos que le dé un título a la historia. Historia, dice. Escribimos en la portada, *Historia*.

Es imposible seguir todo lo que sucede. Aunque intentamos unificar y actuar conjuntamente, mis compañeros y yo no logramos estar presentes en todas partes, y cada uno en el laboratorio, además de las experiencias comunes (como la del canto, en la que trabajamos todos un poco; o como en los dibujos), acumula una serie de encuentros y crea relaciones que son hilos tendidos hacia las divisiones. Además, ahora cada vez son más numerosos los visitantes y los colaboradores fijos o casi fijos. El grupo permanente también se amplió con la llegada de Vittoria Basaglia, esposa de Vittorio.

En la tarde hacemos los primeros dos carteles dibujados de la historia de Marco Cavallo. El primer dibujo lo hace Rosina, el segundo lo hace Dina. Nace colectivamente la segunda estrofa que dice:

Nuestro caballo mágico
 encuentra a su amiga
 se detiene, la saluda y le hace una reverencia.
 Ella le da una torta
 él le da un besito.
 Bendita nuestra bestia.
 Viva Marco Cavallo.
 Él era nuestro tesoro.

Es la puesta en canto del núcleo de historia encontrado ayer. Nuestros coros tienen que ser un hablar juntos. Por lo tanto, unos conjuntos en los que todos son admitidos, no unos intentos de *bel canto* (también hay un lugar común por el cual el *bel canto* sólo es el bien repetido; en cambio, aquí cada vez más nace el canto libre junto a canciones famosas u olvidadas, que reelaboramos y adaptamos).

También hacemos otro fragmento de la historia de Marco (entre diez o quince nos ocupamos de la historia, mientras alrededor todos trabajan y Vittorio y Federico continúan con la estructura del caballo): la historia dice:

La amiga abraza al caballo
 lo lleva a la casa-establo
 le da heno forraje hierba.

La imagen de la historia del caballo está viviendo en el hospital, en la mente de todos.

Muchos enfermeros, probablemente a causa de la carga de trabajo en las divisiones, tienden a llevarse a los enfermos después de pocos minutos, o a no acompañarlos. La relación con ellos es objetivamente la más difícil, también por el poco tiempo que pueden dedicarle al venir aquí.

El volante que llevamos hoy a las divisiones es importante (es el núm. 9). Contiene el inicio de la historia de Marco Cavallo. Por fin, dicen. Para proceder con el caballo, Vittorio y Federico se quedaron trabajando en la estructura, mientras que con Vittoria y Stefano vamos por las divisiones. El recorrido dura dos horas. Se encienden de nuevo todas las charlas del P. Muchos nos detienen para hablarnos de la comida, que está muy mala, dicen.

En la noche cuando regresamos al P examinamos todo el trabajo del día, que siempre es muchísimo. Les ponemos las fechas a los dibujos e intentamos entender, leer. Debemos tratar de penetrar todos los lenguajes que aquí dejan alguna marca.

Entre muchos hoy vino un árabe hospitalizado en el HPP, Hussein, y en una hoja grande escribió en árabe un cuento de su país. Lo traducimos al inglés, que es la única lengua europea que Hussein conoce. Del árabe a través del inglés (que Hussein habla con dificultad) llegamos a esta traducción, sumamente oscura:

La gente del mundo
adora muchos dioses

Jesús, el Sol, la Luna
la Vaca, el Fuego de los volcanes, el misterio.
Los pueblos se pelean entre ellos.
Pero los dioses no se pelean entre ellos.
¿Quién puede destruir el mundo?

Día trece

26 de enero, viernes



Un baile desatado

(las biografías de los títeres; continúan los cantos y se prosigue con la historia de Marco Cavallo; después del canto estalla un baile frenético)

Esta mañana hay un gran fervor. Vino un sol bellissimo. Construimos tres nuevos títeres: la noble señora Tota, Mauro, hermano de Giuliana, y Silvano (*alter ego* de Silvana F., la de la oveja de Giotto, muy cohibida y a menudo aterrorizada). El nacimiento de los títeres es lento y pesado. Por todos lados dibujamos, Vittorio y Federico continúan con el caballo, Ortensia se ocupa sobre todo de la organización de la sala de los *pupi*. Stefano y Vittoria supervisan los dibujos nuevos que se van acumulando. Muchos dibujos en sucesión se convierten en historias, libros. Cucú realiza series cada vez diferentes de dibujos abstractos que son estructuras en continua metamorfosis, habitadas por un trazo básico que cambia de tamaño, color y posición, una cuña que en campo sonoro podría ser asimilada a un fonema agudo-grave-agudo (o grave-agudo-grave). Parece que todos pueden encontrar sus propios signos para comunicar:

y tenemos la dimensión de cuánto somos todos expropiados de la posibilidad de expresarnos cuando un enfermero, viendo una hoja llena de pequeños dibujos de un paciente que por primera vez vino al P, dice: –¿Cómo, Pockar hizo unos dibujos?

Los títeres recién nacidos se unen a los demás y tratamos de inventar improvisando. Primero hay una escena trabajosa con un pajarito de cartón en una jaula, luego viene Cristina G. y funciona muy bien una escena de ebrios, fuera del teatrino, con el títere de guante, en medio de la gente. Cristina regresó con el títere que se había llevado a la división, pero le cambió el nombre: antes se llamaba Guido, ahora Dario. Los títeres de guante, animados a la vista, funcionan perfectamente, mucho mejor que cuando los titiriteros están escondidos. Así el títere se vuelve un medio detrás del cual nos escondemos, aun quedando expuestos. Con el títere de guante y al descubierto recuperamos la actuación del muñeco y al mismo tiempo la actuación de nuestro cuerpo. El títere facilita la ruptura de la barrera que se interpone entre dos que hablan.

Los títeres tienen un nacimiento, una vida y una muerte. Lo aprendí, esto, poco a poco, construyendo y haciendo construir cientos de muñecos en estos años (son muñecos que se construyen muy rápido, en menos de media hora, con papel maché). También se pueden escribir sus biografías. Aquí en el P tenemos un perchero grandísimo construido por Stefano y cada gancho lleva clavado un títere. Sobre el títere está la hoja con la “vida”: aquí la de

GIULIANA

Giuliana con las colitas viene a visitar a su mamá
 ven temprano a casa
 yo querida mamá estoy bien
 soy una bonita señorita
 estudio siempre y me dicen que soy buena
 querida Giuliana pronto nos veremos porque iré a tu casa
 el domingo estuve muy contenta porque jugué a las damas y a
 las cartas –
 tiene un amigo que se llama Toto, y es noble, y está greñado, hijo
 de la noble señora Tota – Giuliana debe estudiar.
 Por ahora no quiere comprometerse con Toto, porque es dema-
 siado joven – pero Toto llora, Giuliana se conmueve, abandona
 los estudios y regresa con Toto.

Esta señora Tota títere no es más que el *alter ego* de la señora S., que está siempre sola, y vino esta mañana para hacerse su *pupolo* (títere, en dialecto triestino). Es una señora bastante guapa, que no hemos visto aún sonreír. Aquí está la biografía de la

SEÑORA TOTA

Esta señora Tota la mamá de Toto está siempre triste y sola porque su marido la abandonó y se casó con otra. El hijo Toto le hace pasar muchos malos ratos porque es un buen muchacho.

Y aquí está Dario de Cristina G.:

DARIO

Se llama Dario – es aplicado – es bueno – actúa cosas bonitas
– de noche duerme. Por la mañana se levanta – toma café – y
después desayuna.

Su mamá después lo saca a pasear – y ve muchas cosas – vamos
hasta Barcola – vamos a nadar – después de nadar desayunamos
– después de desayunar vamos a pasear – vamos ver muchas co-
sas, y en la tarde vamos a casa – en la casa descansamos – Casa:
es bonita. Hay muchas mujeres. Hacen dibujos. Estamos en la
división. Luego cenamos y luego vamos a dormir. Dario tiene 11
años – canta *Ramona – Valencia*. Tiene como amigos a su hermano
Guido – Giuliana – Toto – Mauro – Toncio y todos.

Quien construyó el títere dictó su biografía. Y así el títere
adquiere una permanencia de personaje escrito y, aunque no
es visto ni oído actuar improvisando, quien llega lee su historia
y lo vive como habitante del laboratorio P.

En la tarde hacemos la estrofa del episodio de la Amiga
de Marco Cavallo. Somos muchos cantando. Incluso médicos,
trabajadores sociales, estudiantes. Aquí está la estrofa nueva:

Su amiga le da un abrazo
y le muestra todo su afecto.
Viva Marco – Viva Marco Cavallo.
Y lo invita – viva Marco

a comer pasto y heno
viva Marco
y forraje en su casa.
Viva Marco – Viva Marco Cavallo –

Y después seguimos con una nueva parte de historia, que mañana transformaremos en canto. Es el episodio de la cobija:

Marco perdió su cobija.
Dice que tiene frío.
Su amiga le devuelve su cobija.

Rosina canta de inmediato la historia (como está escrito en el volante núm. 11) y los demás la imitan (Rosina siempre es muy líder: hay que reintegrarla continuamente al grupo, de modo que nadie se quede excluido o aislado). Luego de golpe bailamos todos, enfermos y no enfermos, regresivos y con avances, despiertos y atontados. También baila Toni B. junto con Vittoria, y luego Bruno, Ludovico y todos. En otro lugar pintamos y dibujamos. O cosemos ropa para los títeres. Es un momento intenso de comunicación – y, después, el recorrido de las divisiones está lleno, alegre, dura cerca de dos horas: nos esperan: están pendientes del relato de la historia de Marco Cavallo: muchos preguntan cómo crece el caballo. Pero alguien dice también: no somos títeres: y dice que no cree en el profesor Basaglia ni en sus métodos. De hecho, este recorrido se volvió una costumbre, pero varía y se amplía, se vuelve una prueba siempre nueva, es estimulante también para nosotros.

El laboratorio P se desborda ahora de todo lo que ahí se inventa continuamente; colgamos los bastidores del teatrino en el techo: dominante una serie verde de Cucú, y las cerezas en forma de gota de Cecilia. Y luego están los títeres, y las fotos de aquéllos que vinieron aquí, tomadas por Fabio, estudiante de medicina. Estas fotos son muy miradas. Algunos regresan incluso veinte treinta veces para verse, y “se muestran” a los demás.

El caballo grande es como una construcción metafísica: usando una antigua frase se podría decir que todo esto es el espacio de la poesía y que estar aquí es como vivir un mundo “inventado” (teatro/pintura/música/baile, formas y nombres diferentes de un cuerpo único de un estar juntos diferente).

Hoy Dino Tinta (un joven, tendrá veinte-veintidós años), que por varios días venía al P desatado y hasta echaba el color a chorros por doquier, al azar, caóticamente, por primera vez dibujó y escribió, con la prolongada ayuda de Vittorio. Hizo el periódico mural. Y hoy es para nosotros, junto con el baile de Toni B., el resultado más importante.

Vino al P mucha gente. Y hay gran entusiasmo de los jóvenes que suben desde la ciudad.

La historia de Marco Cavallo está en camino por todo el HPP. Mientras el caballo crece, crece la historia, crece la canción, crecen los títeres, crece la comunidad que estamos creando. La imagen de todo aquello que está bajo el nombre de Marco Cavallo vive y es real: está saliendo a la ciudad.

Día catorce
27 de enero, sábado



Marco Cavallo títere y la Amiga de Marco Cavallo

(viene gente nueva; la Amiga de Marco Cavallo; necesitamos títeres médicos y títeres enfermeros)

Después del ímpetu de ayer hoy todo está más tranquilo. Nació solamente la muñeca apenas esbozada de la Amiga de Marco Cavallo. La ponemos junto a la estructura de la bestia en construcción, sólo para que esté presente entre nosotros de manera concreta. Después a la Amiga tendremos que construirla en papel maché y hacer que los otros se apropien de ella.

Vinieron a ver el caballo algunos que nunca antes se habían presentado. Curiosidad, voz que se propaga por doquier. Marco Cavallo es meta de visitas.

Kalhed, un palestino que días atrás habíamos visto deshecho, regresó hoy un poco mejorado. ¿Cómo es que terminó

aquí? ¿Estaba en la resistencia palestina? Alguien lo afirma. ¿Por qué lo internaron y por qué ya casi no habla?

Hay un títere nuevo, Marco Cavallo títere, que yo me construí. Me importa hacerlo vivir en medio de los otros títeres. Creo que un títere caballo nos resultará útil en las improvisaciones. No ha nacido aún un títere médico, ni un títere enfermero. ¿Por qué?

Hoy no sucedió nada realmente nuevo. Pero pudimos meditar todo lo que inventamos en la semana, vislumbrar y proyectar las líneas por las que continuar (historias de los títeres *con* Marco Cavallo, historias de Marco Cavallo, nuevas historias por representar, recorrido por las divisiones con los títeres, y otras cosas). Trabajando casi sin interrupción de las ocho de la mañana a las dos-tres de la noche comenzamos a sentir un enorme cansancio. Sin embargo, las cosas por hacer son tantas, desde la búsqueda de papel y clavos hasta la preparación de los colores, del balance de lo que se inventó a las discusiones en torno al proseguimiento del trabajo, de la preparación de los volantes a la continua “presencia” en el P y al recorrido por las divisiones, etcétera, que no nos queda libre un segundo ni del día ni de la noche. El sábado por la tarde, después de una semana transcurrida casi siempre en el manicomio, Trieste y el tren que nos lleva de vuelta hacia Venecia tienen algo extraño, diferente, como si los redescubriéramos. ¿En qué se convierte el mundo para alguien que permanece internado veinte o treinta años?

Día quince
30 de enero, martes



Marco Cavallo perdió la cobija. **Atmósfera musical**

(la lógica del títere Uccio; se pone en escena Cenicienta; se canta la cuarta estrofa de Marco Cavallo)

Luego de la pausa de dos días volvemos a abrir a las once de la mañana y a poner en movimiento el laboratorio. Nos detenemos un buen rato con Silvana F. y con Regina. Con Regina construimos la historia-biografía del títere Uccio: que vuela con su propia lógica, pero también vuelve a la realidad. Vuela en saltos increíbles, pero de vez en cuando caemos en cuenta de que se trata de un títere de papel y pegamento. ¿Cómo es Uccio? Aquí la biografía referida por Regina:

UCCIO

Tiene los brazos anaranjados – la cabeza verde – el cabello rojo – el vestidito azul – no tiene dientes – su mamá es Regina – es muy bueno – tiene sesenta y nueve años – es mi mamá (el títere es mamá de Regina) – es mi tío – Uccio es el apellido de mi mamá

(diminutivo) – Uccio trabaja: habla: –Estoy contento cuando te tengo cerca –le dice a la niña de cabello rubio: fuma cigarros: camina de un lado a otro de la sala: encuentra siempre a la niña de cabello rubio: –Te quiero –Regina está celosa: dice: –Quiero escapar: –Uccio: –No me importa: –Regina: –Ya es hora de acabar: –Uccio: se ríe: Niña de cabello rubio: escapa y vive: ve con tu mamá: Regina escapa: va al cielo: en busca de verdad: ahí encuentra a los inconformes: para no verlos como son realmente fuma cigarros. Inconformes: –Debes decidirte a tomar un camino correcto en lugar de un camino equivocado. No te dejes engañar por el asesino de la niña. –La Niña Rubia tiene el alma de Regina –Regina: –Ya vine hace muchos años –Regina: calla y fuma cigarros desesperada.

Al releer esta historia Regina (que la inventa creyéndola) tiene la oportunidad de verla desde afuera. De verla ya no como un fantasma de su propia vida, sino como historia. Volviéndola, en cierta forma, ajena a ella.

Hoy en la tarde Rosina llega con dos armónicas. Logró de un solo golpe que le regalaran una Federico y otra el resto del grupo sin avisarle a ninguna de las dos partes. Buscamos con trabajo una nueva melodía para la tercera estrofa de la canción de Marco Cavallo, y cantamos el episodio de la cobija, cuarta estrofa, que dice:

Marco Cavallo perdió su cobija
en la calle:

¿dónde está mi cobija?
 Con una sacudida de cabeza dice:
 Pobre de mí. ¿Dónde dejé mi cobija?
 Tengo frío. Denme mi cobija.
 Y su amiga: Ya te la encontré yo.
 Menos mal que me la encontraste.
 Y él le da mil besotes.

Cenicienta

Repartimos los papeles para improvisar el cuento relatado el otro día. Pero al contrario de lo que sucedió con *Caperucita Roja* aquí la dramatización sale mal y nos deja insatisfechos. Cometimos errores: encargamos papeles importantes, como el Príncipe y una de las hermanas, a algunos enfermos que no son capaces de improvisar. Al faltar su intervención hay que repetir y muchos de los que presentan mejorías se cansan. Está el descontento de quien se comunica a un nivel normal o casi, contra quien no mantiene el paso. Error nuestro. Se requiere un lento trabajo de grupo, para lograr que los diversos niveles comunicativos (las diversas personas) se esperen, que le pidan a cada quien aquello de lo que cada quien es capaz y nada más. Además, *Cenicienta* es un cuento ostentoso, exige escenas, disfraces, zapatillas de oro. Es la proyección del pobre en la riqueza. Entonces, prácticamente nos equivocamos en todo. Y atesoramos el error decidiendo también no entretenernos más en cuentos ya conocidos. Más bien, insistir en historias totalmente inventadas, para actuar improvisando. Como sucede con la historia de Marco Cavallo.

Tenemos que lograr que los internos desarrollen las narraciones espontáneas, aquéllas más ligadas a lo vivido.

Al final de la tarde todo el P está inmerso en una atmósfera sonora, musical, vivaz. Dos tocan la guitarra, tres la armónica, uno el acordeón.

También hoy el recorrido por las divisiones es largo y fecundo. Nuestra presencia se completa con este recorrido cansado pero a menudo alegre, humanamente hermoso, durante el cual reencontramos a todos nuestros amigos: Cucú que nos abre la puerta de la Q, Bruno que nos hace hablar con sus compañeros, Paulina, Lucio y todos los demás de la C que nos esperan antes de ir (o ser llevados) a la cama, gente nueva que se informa sobre el P y dice: mañana iré a verlos. Y volvemos a ver, por si nos hubiéramos olvidado por un instante, la realidad de las divisiones en las que hay todavía mucho por hacer.

Peppe Dell'Acqua, médico, y dos pintoras vinieron incluso en nombre del comité del barrio de San Vito para proponernos hacer una fiesta a finales de febrero, con los enfermos. Hay que evaluarlo.

Día dieciséis
31 de enero, miércoles



La Amiga de Marco Cavallo lleva a todos a su casa

(empieza una historia de títeres; el trabajo de inventar; la Amiga de Marco Cavallo hace de intermediaria en la comunicación)

Se hacen nuevos títeres, entre ellos, una elegantísima Cristina. Cada uno como primer títere se hace casi siempre, e inconscientemente, a sí mismo. Hoy nace el inicio de una historia, casi por casualidad. Y ya que despierta interés, la escribimos.

HISTORIA DE TÍTERES

Primera escena

La señora Tota está sola – recién ha vuelto de un crucero – está sola y pide compañía.

Segunda escena

Vienen Giuliana y Mauro, hijos de la Elisa –
–Qué hermosa esta muñeca rubia –Si la viera mi hijo Toto –

–Pero estamos comprometidos –dice Giuliana.
 Todos contentos se besan y hacen una fiesta
 y llega Toto montando a Marco.
 Invita a todos a dar un paseo.

No es mucho. Pero algunas personas empezaron a relacionarse a través de los títeres. Historia y títeres constituyen un foco de interés para todos: ¿continuará la historia?

Desde hacía días habíamos perdido la carretita teatro ambulante. La volvimos a encontrar en la “montaña”. Es una carretita muy querida, pintada de verde y rojo por la gente del HPP. La llevaron de nuevo arriba, quizá por miedo a que la maltrataran.

Por la tarde se nubla; baja presión; en estos casos todo el HPP se vuelve oscuro; la gente está desanimada, poco alegre. Qué cansado hacer el coro hoy. Hay enfermos graves, unos que no ven, otros que no hablan. Falta Rosina. Faltan otros que en los coros anteriores habían hecho grandes aportaciones. Difícil repetir las viejas estrofas, difícil cantar las nuevas. Somos diez-quince; luego veinte-veinticinco. Muchos están pasivos, inmóviles. No logramos hacerlos participar más que un poco. Escuchan y ya. Sin embargo, logramos inventar una nueva parte de la historia (Marco Cavallo y el plato de heno) sobre todo gracias a Cristina G. Pero el arranque se da cuando uno de nosotros mueve a la amiga de Marco Cavallo. La toma y deja que todos la toquen. Ríen, sonríen, tocan. Es un contacto a través

de un “intermediario”. Se acaba la pasividad, se rompe el hielo. Todos “entran” en algo diferente. Es un momento, dice Stefano, “mágico”. Y fue importante llegar ahí sobre todo porque faltaban los líderes de los coros anteriores, como Rosina y Piero B., y por eso la situación era difícil. Hay quien está en desacuerdo con el trabajo de hoy: dicen que logramos obtener un canto de gente que participa muy poco, que canta poco, y dirigiendo mucho nosotros; que fue demasiado el esfuerzo, con muy poca participación. Otros, en cambio, tienen la impresión de que el nivel de participación fue más o menos el máximo posible hoy, y que de una situación difícil y dura sacamos bastante provecho. ¿O acaso era mejor no hacer la estrofa, pues nosotros, con tal de mantener un programa, fuimos demasiado determinantes?

He aquí la estrofa (la letra y la melodía las encontraron Cristina G., la señora Ortalli, la señora C. y otros en colaboración con nosotros):

Frente a la casa Marco Cavallo
 la invita a pasar – y le da de comer
 ¿QUÉ?
 un plato de heno color oro.
 Se ponen a comer:
 segundo plato zanahorias
 tercero, hierbas-frutas-manzanas.
 También su amiga come fruta
 y mientras comen se dicen
 ¡BUEN PROVECHO!
 y luego un bonito: ¡GRACIAS!

En el recorrido por las divisiones encontramos dos pintas hostiles: no desperdicien todo ese dinero en papel; y: no somos títeres. También en relación con las pintas, y el desacuerdo que encontramos en algunos, en nuestra asamblea de la tarde planteamos el problema de cómo configurar y redefinir nuestro trabajo. La conversación incluye el programa de los siguientes días y el significado actual de nuestra presencia en el hospital. Con el pasar de los días, ¿en qué nos estamos convirtiendo? ¿Qué somos, y cómo nos ven?

El grupo que hace los coros “llenó” un espacio, debajo y alrededor del caballo en construcción, en donde ya hace falta algo más elevado, una tarima, simple, no muy alta. Y el caballo, que pronto empezará a cubrirse de papel, ¿qué puede contener? ¿Qué pone cada quien en la panza del caballo? Es justo al final de la estrofa inventada hoy que nace la idea de llenar de objetos la panza del caballo. Cada quien puede meter en la panza las cosas que desea y sueña. Se pueden hacer tarjetitas: cada quien escribe lo que le gustaría meter. Así pues, mañana cada quien dirá el objeto que quiere meter en la panza de Marco Cavallo.

Día diecisiete
1 de febrero, jueves



Qué metemos en la panza del caballo

(actuamos con los títeres debajo de la panza de Marco Cavallo; se hacen tarjetitas con deseos para meter en la panza de Marco; viene el hijo de una enferma y se hace gran teatro; se termina cantando, con varios coros en diferentes puntos del P)

Al inicio somos muy pocos. Cucú, Bruno y otros tres o cuatro. Llueve y todo es gris. Cuando Diva llega con sus otras compañeras de la división O, tomamos a Marco Cavallo títere y vamos a actuar bajo la panza de Marco Cavallo grande. Entramos con los títeres de guante dentro de la panza. Diva sólo logra decir alguna palabra, pero mantiene el diálogo de manera magnífica y con el títere en mano está lista para cualquier viaje.

Por la tarde comenzamos con la repetición de toda la canción de Marco Cavallo. Rosina regresó, igual Piero B., el viejo sacristán de San Justo. Somos muchísimos. Colectivamente hacemos otro fragmento de historia que dice:

Marco Cavallo comió muchísimo.

Tiene la panza llena.

Pero no pasamos de ahí, porque nos encontramos frente a la cuestión de la panza que debemos llenar. Si el caballo come, entonces en la panza se encuentran los deseos de todos, realizados. Hacemos tarjetitas y cada uno escribe su objeto. Metemos las tarjetitas en un sombrero. Gran entusiasmo colectivo durante la lectura de las tarjetitas. Entre los deseos destaca la comida rica. Uno de nosotros escribió que haya también una canción.

PRIMERA LISTA DE DESEOS
PARA METER EN LA PANZA
DE MARCO CAVALLO

la bufanda roja
risotto con hongos
el reloj
hongos salteados
algo rico para comer
polenta con sepias
una flor
caviar, whisky
venado con *polenta*
un tútere
ensalada rusa
čevapčici, rašnici
heno y queso
ensalada de pescado
goulasch
oppollo (¿? = ¿vino dalmata?)
queso parmesano

ginebra, vodka
 una muñequita
 manzanas
 liebre en escabeche
 un reloj despertador
 ron
 una canción
 la Rosina vestida de reina
 muchos enemigos de Troya
 una jarra de Teherán
 un cometa
 una cafetera Moka
 una jarra de *grappa* y me pongo yo en el lugar del caballo
 la lechuga roja¹
 Diva
 Loredana
 jamón y vino moscato de Buje de Istria
 la bicicleta

Llega Eugenio, el hijo de la señora S. (quien por cierto es la que hizo el títere de La Señora Tota). Mete en la panza del caballo una tarjetita en la que pide una motocicleta. Llegó para actuar con los títeres y enseguida estamos en escena, él, Cristina G. y yo. Su madre está en el público. Hoy el teatrino está en la sala donde se construye Marco Cavallo. Escondidos detrás de la lona no logramos llamar la atención. No tenemos una conexión profunda entre nosotros y el público. Entonces yo me voy

¹ *Radicchio*, un tipo de lechuga redonda y roja [N. de T.].

a sentar con el títere entre la gente. Y a partir de aquí se prende una escena increíble, muy divertida. Eugenio y Cristina juegan y se agarran a golpes, mi títere los provoca y los tres se desatan. Los chistes son continuos. El público, que en su mayoría está compuesto por enfermos regresivos, participa. Es la primera vez que tenemos a los títeres tan cerca del público, en un juego recíproco. Eugenio hace de protagonista y descarga toda su agresividad en el diálogo con mi títere. Cristina y yo logramos que alguien del público, Paulina, nos case, a pesar de los celos de La Señora Tota. Paulina, que se puso un sombrero de palma en la cabeza, nos bendice. Es decir, *interpreta* la bendición. Es un hecho importante. Con él hasta ahora sólo habíamos logrado hacer un dibujo juntos. Hay gran euforia y terminamos con la canción *Noi ci darem la mano*, titiriteros y público juntos. También los títeres se dan la mano. Y así despegaron también los muñecos y todos experimentamos lo que pueden encender y cómo les pertenecen a todos.

La tarde termina con coros espontáneos, en varios puntos del P, mientras hacemos los periódicos murales.

Más tarde hablamos sobre el día con Franco y Franca Basaglia, Casagrande, Minguzzi (psicólogo), Ortensia, Vittorio, Federico, Vittoria, Stefano.

Hoy hubo también otro acontecimiento: comenzamos a poner el papel maché sobre la estructura de Marco Cavallo. En el volante núm. 14 también ponemos esto.

Día dieciocho
2 de febrero, viernes



Se hace la tarima

(dibujamos una historia y después la actuamos; llega la tarima y se comienza a usar; gran teatro de la boda; a Tinta le robaron el reloj)

Puesto que ayer vimos a Paulina actuar, hoy comienzo una historia con él. Una historieta. Hago retratos de él que fuma/come/pasea/viene al P/me encuentra: el último recuadro lo dejo vacío: ahí hace él *su* dibujo. Después actuamos la historia. Nos felicitamos el uno al otro. Hemos actuado para nosotros mismos, él y yo, sin dirigirnos a un público.

Hoy es otro gran día para Tinta Dino: escribe su nombre, con la ayuda de Stefano. Mientras tanto, Cucú continúa su producción siempre variada, abstracta. Algunos hacen siempre el mismo dibujo, agregando en ocasiones algún pequeño elemento. Otros varían continuamente. Habremos hecho ya más de mil dibujos, tal vez dos mil. La sala archivo y las paredes están repletas de ellos. Tan sólo los periódicos murales son ya más de doscientos.

Loredana, una muchacha joven (¿diecisiete años?), enmudecida, un poco gorda, participa cada vez con mayor intensidad en la actividad del P. Logra mantener la atención por un tiempo brevísimo, pero hoy hace la historia de una mariposa. Un dibujo apenas esbozado, que mañana continuaremos y trataremos de actuar. Una mariposa y una flor. Encontramos de inmediato la mímica de la mariposa y atravesamos el laboratorio “como mariposas”. Lucio, el poliomielítico de la C, la mira. Desde hace algunos días Lucio y Loredana se miran: cuando ella llega, Lucio por momentos deja de pintar, ella le sonríe. También Lucio sabe decir muy pocas palabras y le cuesta un poco de trabajo pronunciarlas. El P es el único lugar donde pueden encontrarse, porque Lucio suele estar en la C y, desde luego, Loredana no es capaz de irlo a buscar. Es un idilio que vemos nacer, un diálogo de miradas. Lucio trata de ir a pintar donde está Loredana.

Rosina está enojada conmigo, porque la regaño si quiere hacer todo ella sola y porque quiero que canten también los desafinados. Desde hace algunos días le tomó gran cariño a Federico, como si fuera su hijo. Federico incluso le regaló un anillo. Se creó un afecto verdadero. Hoy de repente los vemos sentados juntos para hacer un libro. Rosina le dicta a Federico su propia historia.

HISTORIA DE ROSINA

Yo nací normal sólo a la edad de tres meses me estalló la meningitis. Era muda y sorda hasta la edad de siete años. Al mismo

tiempo que mi mamá me vio que no hablaba todavía y no oía mi mamá me llevó a Nápoles donde está el santuario de Nuestra Señora del Divino Amor y me arrojó justo sobre el altar como un bulto. Y dijo: –Madre mía házmela hablar y si no llévatela – en aquel momento grité: –¡Mamá! –Mi mamá se desmayó y la llevaron a la sacristía, que le dio como un ataque de tanta alegría y me llevó después de tres días a Roma con el Papa.

Aquí termina la historia de Rosetta hasta la edad de siete años.

Se hace la tarima. Vittorio y Federico la construyen rápidamente con residuos de madera. Es como si hubiera salido de nuestros cuerpos, de una necesidad colectiva de tener un lugar destinado a la representación. Desde hace días se sentía su carencia, el espacio estaba “vacío”. Mientras hacen la tarima se termina la mañana y con Cristina damos un recorrido por el Laboratorio platicando a través de los títeres. Nos encontramos con Casagrande en una sala y se enciende un diálogo sobre la función del médico psiquiatra. Cristina, que suele perder fácilmente la atención, participa y hace preguntas precisas e inteligentes, incluso provocadoras, a las cuales el médico responde con la misma precisión y claridad. Pero le responde al títere de Cristina, teatralmente. ¿Eran preguntas que Cristina habría hecho sin el escudo del títere?

Marco Cavallo comió mucho. Le duele la panza. Es el nuevo fragmento de historia. La amiga le da la purga. Diva y Tinta,

sobre la tarima, inventan. Las ideas base hoy son de ellos. Aquí está la estrofa:

Marco Cavallo comió muchísimo. Tiene la panza llena.
 Le da dolor de panza.
 Entonces su amiga le da la purga.
 ¿Qué ocurre después de la purga?

Este fragmento de historia lo actuamos de inmediato. Yo hago el caballo, me duele la panza. Tinta me da la purga. Me quejo y hago que todos me toquen la panza. Luego repetimos cambiando actores. Diva hace el caballo, hace que todos le toquen la panza. Es una comunicación de historia y de fisicidad. También esto es participación.

Después, Piero B. sacristán inventa una historia de novios. Se la dicta a Mariagrazia y la actúan Piero, Stefano, Mariagrazia y otros. Aquí está la historia:

HISTORIA DE STEFANO Y MARIAGRAZIA

Stefano y Mariagrazia se encontraron en el Marco Cavallo. Piero habló de encontrarse juntos para verse un día en el compromiso y después en la boda. Piero era sacristán de San Justo y también de Bujé de Istria y tocaba siempre las campanas para los jóvenes novios. Cuando se casaban. En San Justo Piero sabía que Stefano y Mariagrazia no estaban comprometidos y Piero pensó que podían llevarse bien porque son jóvenes y bellos y le preguntó a Stefano

si Mariagrazia le gustaba y él dijo que sí y le dijo también que podía hacer un viaje con ella a Sácer en el verano [Mariagrazia es de Sácer]. Ella también es una buena hija y dijo que Stefano es guapo porque tiene rizos. Hablando se entiende y un día se encontrarán en la iglesia, no sé en cuál, para casarse, y cuando se casen Piero quiere los confites y las invitaciones, y tal vez trappa [*grappa*] adentro de Marco Cavallo.

La actuación es un poco cansada. Demasiadas palabras y poca mímica, pocas imágenes. Hay que ir más lento, repetir. De cualquier manera, la tarima comenzó a funcionar. Y ahora Paulina rehace nuestra historia de esta mañana. Pero la repite reinventándola por completo. Pide el sombrero de palma (el cual evidentemente le sirve de “disfraz”) y actúa frente a todos, con la atención de todos sobre él. Este hombre pequeño, flaco, chueco y deforme, que a veces parece un mineral, se iluminó. Canta, habla. Cinco-seis canciones. Después un discurso. Pide el aplauso. Luego baila, acompañado por el acordeón del extenista. Micheluzzi marca el tiempo. Y todos participan, en una general atmósfera sonora de cantos y bailes.

Esta mañana vinieron algunos a traer historias de Marco Cavallo. Colgamos las historias en la pared, donde están los libros hechos en el P. La maestra que nos encontramos todas las tardes en la Q en el recorrido de las divisiones, y quien pidió dignidad por los enfermos, vino con un capítulo (el tercero) de la historia de los títeres. Es el capítulo del paseo.

TERCERA ESCENA DE LA HISTORIA DE TÍTERES

El paseo sucede en un lindo prado verde lleno de florecitas de todos los colores iluminadas por el murmullo de un lindo arroyuelo azul que hace amistad con un lindo cielo. Quien más, quien menos, todos cuentan su propia historia. Hacemos también un gran tentempié animado por un dulce vino; pero las primeras luces de la noche se dejan ver y comenzamos el regreso.

Toto hace mucho hasta que se acerca a Giuliana. Algunas nubes negras empiezan para el pobre Mauro que prosigue por la calle solo y silencioso, mientras los demás ríen y bromean. Pero ya la noche trae las primeras luces y las estrellas comienzan a brillar en el cielo. La hermosa cara de la luna se deja ver también. Cae la noche silenciosa y tranquila.

Es de observar la falta de dinamismo teatral de esta escena inventada en solitario, a diferencia de las dos precedentes, nacidas en colectivo. Hablamos sobre ello y la señora se da cuenta. De cualquier manera, escribimos la escena en la hoja grande de la *Historia de títeres*.

Fue el gran día de Tinta también por otro motivo: dejó por un instante su reloj en el lavabo y el reloj desapareció. Bruno de la Q, que no habla nunca, nos da a entender quién es el ladrón (un interno de la Q). Pero evitamos cualquier acusación o inspección. Le hacemos entender indirectamente al enfermo presunto ladrón que podría dejar el reloj donde lo tomó. Tinta está desesperado. Y el reloj no vuelve a aparecer.

Día diecinueve
3 de febrero, sábado



Coro general

(Tinta encuentra el reloj y actúa la escena del hallazgo; uno por uno todos subimos a la tarima a cantar; y se termina con Bella ciao)

Ayer por la tarde decidimos hacer una colecta para volver a comprar el reloj que le robaron a Tinta. Cuando Tinta llega, esta mañana, empezamos a decirle: –Tinta, está el reloj, se encontró el reloj. Tinta, busca. –Metimos el reloj en la panza del caballo. Invitamos a Tinta a repetir la escena de cuando se dio cuenta, ayer, de que le habían robado. Repite la escena con gestos, actúa. Con un guiño le damos a entender que mire la panza de Marco Cavallo. Encuentra el reloj. Un gran aplauso a Tinta y al reloj. Tinta ayer estaba desesperado y desesperado estaba esta mañana. Ahora está feliz y nos abraza, se abalanza literalmente sobre nosotros. Aceptó el juego y, a través del reloj hallado, la panza del caballo se vuelve protectora y amiga. Como si Tinta hubiera encontrado casa. ¿Qué provocó la purga en la panza del caballo? El reloj. Y hacemos la parte de la canción:

A Tinta le fue robado el reloj.
 La purga permite encontrar un reloj nuevo
 en la panza del caballo.

La atmósfera es electrizante para todos. Hay muchísima gente, llegan sin parar. Bruno empieza a cantar y después uno por uno suben a la tarima, cantan una o más canciones, lo que saben y recuerdan. Suben espontáneamente. Regina canta *La luna vecchia amica del passato*; Loredana la muda, emitiendo un solo sonido prolongado (una vocal, una especie de e), traza una frase musical que parece la melodía de *Casetta in Canadà* y después descubrimos que más bien es *Bandiera rossa*; Norma actúa el juego del bastón, del cual dibujó la historia e hizo el libro con Ortensia; Mariagrazia cautiva a todos con una canción sarda iterativa, *Ora ninnora*; Riad, estudiante árabe de la universidad de Trieste, canta una canción de amor en su idioma. La traducimos colectivamente:

Yo te amo en verano
 yo te amo en invierno.
 Tus ojos son el verano
 los míos el invierno.
 Al final del verano
 y del invierno
 nuestros ojos se encuentran.

Y después Boshena, la trabajadora social polaca, canta una estupenda canción de su país. Lenguas y dialectos se mezclan y

hay una atención extrema. Se sobreponen el canto popular, las canciones comerciales y las canciones políticas, en un paisaje musical dentro del cual estamos todos involucrados. Porque esta música general está hecha de un conjunto de experiencias diversas, marcadas de igual manera por la televisión, el mercado de los sonidos y la participación civil: conglomerado más allá del cual en parte es posible ir, recuperando la creatividad personal, lejos de las repeticiones y los estereotipos. De hecho, de cualquier forma, estamos unidos ahora a través de *todos* estos sonidos, que recuperamos colectivamente: y este hablar juntos cantando nos unifica de manera profunda, es como si hiciéramos una asamblea al unísono. Voy a tomar de la mano a cada uno de los presentes: estamos todos sobre y alrededor de la tarima, apretados y cercanos y el último canto es *Bella ciao*. Los de afuera y los de adentro aparecen compactamente unidos: ahora las biografías vividas hasta hoy entre el P y las divisiones se están unificando y entrecruzando. Tal vez está por nacer, de la confluencia de las biografías individuales, una historia colectiva.

Nos quedamos nosotros, el grupo de “artistas”, cuando ya todos se fueron. Estamos muy contentos. Nos parece advertir que lo que estamos haciendo tiene un sentido para todos. También se quedaron Bruno, Tinta y Fulvio, un joven que viene cada día a tejer bolsas de hilo de cáñamo. Estamos electrizados y sobre la tarima de repente nos ponemos a cantar frente al gran cartelón con la historia de Marco Cavallo. Esta mañana, compacta sobre la tarima, estaba toda la tribu, el grupo de “artistas”,

los enfermos, los médicos, los enfermeros, los políticos (estaba también el presidente de la provincia Zanetti).

La tarima se está revelando un lugar central: central por toda la colectividad que viene al P y central por la atracción física que ejerce sobre cada uno. Un punto de referencia individual y colectiva. Y a la par un estímulo a la invención. Guarda dentro de sí una fuerza extrema.

Preparamos un cartel para colgar en la puerta del laboratorio:

ESTE LABORATORIO P ESTÁ ABIERTO A TODOS.
 ES UN LUGAR DONDE TODOS INTENTAMOS EXPRESARNOS
 Y DECIR ALGO A LOS DEMÁS
 DIBUJANDO, CANTANDO, ACTUANDO
 TOCANDO, BAILANDO, HABLANDO, MIRANDO,
 HACIENDO LOS TÍTERES,
 CONSTRUYENDO EL CABALLO Y LOS MUÑECOS GIGANTES,
 INVENTANDO CONTINUAMENTE.

Hasta ahora los enfermos han trabajado casi siempre individualmente o junto con nosotros. ¿Puede empezar ahora el trabajo grupal entre internos?

Día veinte

6 de febrero, martes



Llevamos los títeres en recorrido por las divisiones

(un concierto de acordeón; el problema de los líderes: si en una comunidad un líder es demasiado fuerte, existe el riesgo de que no deje hablar a los demás; Cucú inventa un capítulo de la historia de Marco Cavallo; Ramona la títere sanguinaria en las divisiones)

Una vez más la reanudación es lenta y cansada. Cuando llegamos de Venecia, alrededor de las 11 del martes, *sentimos* los dos días de interrupción. Siempre suceden muchísimas cosas en estos dos días, y encontramos los sucesos encima del P como si fueran una capa que lo cubre. La inmovilidad del laboratorio cerrado en realidad participa en el movimiento en el cual están involucrados los que tienen alguna relación con el P.

Esta mañana invitamos a Rotter de la D, un hombre gigantesco, que viene con el acordeón y da un concierto. Hace bailar a todos. Así se reaviva la actividad, con coros y bailes.

En cambio, el esfuerzo es otra vez grande al comenzar la tarde. Vamos hacia una crisis con Rosina, que tiende a ocupar

ella sola todo el espacio del canto. Otra vez se enoja conmigo, que se lo hago notar. Y sobre todo no me perdona el hecho de que intento que todos canten, incluso los desafinados. Así el coro hoy no funciona, no logramos inventar un solo fragmento de historia. Incluso con Eugenio, el hijo de la señora S., que regresó a visitarnos, los títeres parecen muertos. Fracasamos y nos sentimos tristes al respecto.

Pero más tarde, con nuevas llegadas de gente nueva volvemos a cantar. Y regresamos a la historia de Marco Cavallo. Tinta hace la música de la parte de canción del reloj. Canta y nosotros amplificamos su canto. Su esfuerzo es rápidamente comprendido y transmitido a los demás. Y todos están en el coro. Escuchar con todas las fuerzas a quien le resulta difícil expresarse es también una forma de expresión. Tal vez la más difícil. Se trata de amplificar al máximo la capacidad de escucha de cada quien. Ahí está Cucú, por ejemplo, que inmediatamente después del canto de Tinta inventa el nuevo capítulo de la historia. Como no sabe hablar, hace mímica y grita. Imita el manejo del caballo, las riendas, nos da a entender que su carreta tiene dos caballos y lanza a Marco Cavallo contra imaginarios (o muy reales) enemigos. Con toda la asamblea intentamos transcribir la escena gesticulada y gritada de Cucú. Y aquí la transcripción:

La Amiga lleva a la montaña
a Marco Cavallo
y luego a dar una vuelta.

Encuentran a los enemigos y los derrotan
junto a nosotros.

Junto a nosotros está Marco Gatto.

Marco Gatto es un personaje nuevo, introducido por una señora gorda y simpática de la división Q (Marco es el gato de la división Q).

Con los recién llegados traemos nuevamente a escena los títeres que ahora son un éxito y se rescatan del fracaso de antes. Los nuevos, sobre todo las señoras de la Admisión de Mujeres, entran en el juego y participan en las improvisaciones que desde la tarima irradian hacia todo el P. Luego con los títeres vamos a hacer el recorrido de las divisiones. Ponemos los títeres en el perchero del teatro ambulante y recorreremos las calles de San Giovanni. Cuando entramos con los títeres puestos en el brazo hay algo que inmediatamente crea tensión. Somos un “hecho”, un hecho nuevo. Hablamos a través de los títeres y la relación con todos se vuelve visiblemente y “oficialmente” teatro: y todos entran en el juego del teatro. En la Admisión de Mujeres se asoman por las ventanas para ver la llegada del teatro ambulante. Mi títere es una dama vestida de terciopelo azul, negro y rojo, una especie de fatal española con redecilla. Se me desata repentinamente el personaje de Ramona, viuda sanguinaria que mata a sus maridos y tiene una parte del vestido que es negra para el funeral y una parte roja para el baile. Nace espontáneamente y casi sin control. Nos preguntamos después: ¿por qué este personaje sanguinario y títere, llevado en el recorrido

y en cada división cada vez más feroz, que mientras más feroz y absurdo se vuelve, más divierte?

Rosanna y Graziella, dos internas muy jóvenes, llevan por los caminos el teatro ambulante con los títeres. Lo llevan con nosotros y forman parte del grupo que recorre las divisiones, con Tinta, Olindo, Ljubo y otros. Siempre, cuando alguno de los habitantes de San Giovanni está con nosotros, nuestra relación con el manicomio es más fácil y concreta.

Día veintiuno

7 de febrero, miércoles



**Se forman grupos, se actúa una nueva
boda, se canta el libro de Cucú
y se hace una opereta**

(se empieza a trabajar en grupos; se muestran sobre la tarima los trabajos de los grupos; se realiza la primera opereta)

Esta mañana vino la orquestina del hospital. Contrabajo, violín, guitarra, percusiones. Tocan un buen rato, pero demasiado fuerte y por demasiado tiempo. Tocan varias melodías y después intentamos orquestar la canción de Marco Cavallo. Que, sin embargo, de canto libre que contiene extrañas volutas y ritmos tambaleantes, se va transformando en algo demasiado rígido y acompasado. Y todos nos cansamos terriblemente de estar ahí repitiendo. Realmente no vale la pena hacer un buen coro, tan preciso y perfecto, si perdemos la espontaneidad y la búsqueda que nos une. Haciendo el coro de esta manera hasta nos cansamos de estar juntos y perdemos así uno de los objetivos de nuestro trabajo. De cualquier forma, los de la orquestina (todos internos o huéspedes) son talentosos, pero se enfocan más en tocar que en involucrar a los demás en su música.

Viendo cómo evolucionaba el trabajo, ayer conversamos sobre la posibilidad de comenzar a formar grupos. Y de hecho hoy logramos formarlos con cierta facilidad. En cada grupo está uno de nosotros. Pero por la tarde unos empiezan a juntarse incluso sin nuestra presencia. Cucú, por ejemplo, se une a Franco, un joven de la C; Cucú hace cuadros y círculos, Franco los rellena de color, con atención, atento a no usar demasiada ténpera, como lo hacía hasta hace unos días (con el resultado de empapar demasiado la hoja y agujerarla), y durante el trabajo Cucú abraza a Franco afectuosamente, como para darle seguridad.¹ Después el grupo se expande y nace una historia abstracta en muchos cuadros.

Poco a poco, los trabajos en grupo se vuelven muchísimos. El “grupo” es un descubrimiento. El descubrimiento del inventar juntos, del salir de la soledad individual. Así Giorgio C. trabaja en colaboración, Paulina dibuja mi retrato y yo dibujo el suyo y después se lo enseña a los demás. Y a todos nos atrae y estimula trabajar de esta forma. Que por lo demás ya se estaba gestando en el trabajo de los días anteriores.

Encontramos un paraguas y con Tinta improvisamos una lluvia y un temporal. Cerca (tejiendo las bolsas de hilo de cáñamo) está Fulvio, que se une a la escena. Golpeteando con los

¹ Desde aquí Cucú y Franco, inquilinos de dos divisiones diferentes y prácticamente incapaces de hablar, comenzaron a colaborar y jugar a través de la pintura; Franco empezó a divertirse y a menudo, incluso en los días siguientes, ambos se invitaban recíprocamente a trabajar juntos.

dedos el paraguas hacemos la lluvia. Después de la improvisación, Fulvio y Tinta dictan la historia:

EL TEMPORAL

Pasa uno con el paraguas, en lo alto está la nube. Empieza la lluvia. El hombre abre el paraguas. Hay un fuerte viento bora. Cae un rayo y con el bora voltea el paraguas, arrancándoselo de las manos. En lo alto hay de nuevo un relámpago y un fuerte trueno de temporal. Entonces este hombre va a refugiarse bajo el muro de una casa. Terminada la descarga eléctrica del temporal, cesa también el viento. El hombre va a tomar el paraguas que le recuperó otro hombre que iba pasando.

La tarima es cada vez más un lugar central, de fusión de la colectividad. Hoy, mientras cantamos y mostramos los trabajos e improvisamos, Laura, una interna bastante joven de la división Q, lleva una historia de un hombre con cerebro de gallina y patas de gato.

HISTORIA DE LAURA

Había una vez, hace unos años, más o menos: un gato con patas de gallina, una gallina con patas de gato, un perrito mestizo y un hombre con cerebro de gallina. Dijo un día el gato a la gallina: —¿Por qué tú tienes mis patas mientras que yo tengo las tuyas? —La gallina respondió al gato: —Y qué quieres, yo qué sé, aunque yo tenga el cerebro de nuestro amo, no puedo entender el porqué

de esta equivocación. —Entonces se entrometió el perrito mestizo, el cual dijo: —No se expriman demasiado los sesos, el hecho del intercambio de sus patas no es tan grave, lo peor en esta casa es el hecho de que tenemos un amo con el cerebro demasiado pequeño y para esto, por desgracia, no hay ningún remedio.

La historia es actuada a más voces y después se propone que sea cantada, improvisando el canto. Y cantada se vuelve chistosísima y divertida, una opereta que dura dos minutos. También canta el doctor Sarli, que no quería porque —dice— nunca había logrado hacerlo. Y es el más divertido de todos. Los cantantes fueron dos médicos, un enfermero y Laura. La cantadita tuvo gran éxito. Es un modo expresivo que hay que continuar y nace directamente del desarrollo de los dibujos en historias.

Después de la opereta (sirvió también para descubrir la facilidad del canto libre en diálogo) llega la idea de actuar una nueva escena de boda. Toni B. y Mariagrazia novios; luego está el sacristán, el sacerdote, la participación de todos. Hacemos los anillos. Toni B. y Mariagrazia recién casados corren por el P: todos los seguimos y se forma una gran rueda. Toni B. parece estar muy metido en su papel de novio, casi conmovido. Entró perfectamente en el personaje. Hay una conmoción general por cómo logramos movernos todos juntos. Para salir de esta “conmoción” entonamos *La mula de Parenzo*, que nos lleva a lo cómico dialectal. E inmediatamente a partir de esta escena hacemos la novena estrofa de la canción de Marco Cavallo:

Alrededor de Marco Cavallo
 se representa una boda –
 Está el campanero de San Justo
 y muchos invitados.
 Se hace la gran fiesta nupcial
 con bailes y cantos.
 Marco Cavallo tiene en la panza los anillos.

Es un día importante por varios motivos. No sólo por lo que inventamos, sino por lo que ocurrió cuando los individuos se unieron en grupos. Probablemente la actuación final colectiva nació en gran parte de la fuerza comunicativa que los individuos comenzaron a expresar relacionándose en grupo.

Cantamos uno de los libros hechos por Cucú. Esas herraduras de caballo con la curva hacia arriba o hacia abajo, de varias dimensiones y diferentes colores, ordenadas en líneas movidas, por decenas de páginas sucesivas, son transformables en sonidos, vocalismos. Recuerdan ciertas grafías de la nueva música. Todos en coro sobreponemos los sonidos. Cucú se entusiasma con esta lectura cantada. Es un momento musical teatral intenso. Tal vez todos los demás dibujos de carácter abstracto hechos en el P también se pueden leer de esta forma.

¿Por qué suele haber un rechazo a expresarse (en los enfermos y también en los sanos)? Aquí, en el hospital psiquiátrico (pero en el fondo también afuera), tendencialmente nadie se expone a la expresión, porque en este ámbito en general ha

tenido respuestas negativas. Y en el manicomio tiene lugar una reducción cada vez mayor de toda capacidad expresiva. “Dentro” se adquiere una naturaleza diferente, que es la naturaleza del manicomio (es decir, de la institución). ¿Cómo se coloca aquí adentro nuestro trabajo? ¿Qué papel jugamos? ¿Qué significa ahora salir del propio papel? En el fondo, cada internado lleva la marca del lugar en el que vive internado. Si lo que sucede en el P fuera vivido como perteneciente a la realidad del internamiento, entonces no sería más que un aspecto de éste, se volvería él mismo uno de los modos de la vida institucional: un modo más libre, diferente, pero siempre en el interior del recinto y de la lógica del internamiento. Por eso es necesario sacar del hospital, de la institución, lo que ocurre en el P y en las divisiones, conectar todo esto a la lucha por la liberación de todos. No nos liberamos para liberar a los demás, sino que nos liberamos nosotros si liberamos contemporáneamente a los demás: si nos insertamos en la lucha por la liberación de todos.

Día veintidós
8 de febrero, jueves



Gran conversación sobre grandísimos problemas. Aparece la cabeza de Marco Cavallo

(actuación a vista; historia de Dora; historia de Arlequín y Dios; gran conversación sobre Dios, médico y paciente; se empieza a construir la cabeza de Marco Cavallo)

Dora, una interna anciana y muy tímida, delgada y gentil, dibuja su historia y la muestra. Es la historia de cuando era niña. Un dibujo incierto, pero muy cuidado. Mientras tanto, hoy también los grupos trabajan. El tiempo está gris y pesado, y sólo entrada la tarde viene gente, que de inmediato quiere cantar.

Tres títeres improvisan a distancia, al descubierto, sin el teatrino: Toncio, Dario y Uccio. Toncio borrachín, Uccio casi enamorado que rechaza al borrachín, Dario que invita a no beber. Estando lejos y como tensos, amarrados a hilos, ocurre casi un involucramiento de los que miran. A la tarima llegaron después de haber dado un paseo, como conclusión de un viaje de exploración. Sobre la tarima la escena se unifica, se vuelve diálogo ininterrumpido en vez de interrogación. Y la

atención de todos camina sobre los lados de tensa expresión de este triángulo.

Reanudamos de manera intensa justo después de la comida. Ya estamos trabajando con los grupos. Hay un diálogo de señas entre Cucú, Lucio, Stefano, Mariagrazia y Franco de la C. De ahí sale una historia abstracta de variaciones sucesivas, en siete grandes hojas, que es triunfalmente mostrada a todos.

La cosemos y obtenemos un libro.

Un grupo de tres hombres, uno desanimado, uno viejo y uno que no habla, hace algunas señas separadas. Pero cuando se lo proponemos, hacen una historia colectiva de viaje al pueblo. A partir de nuestra propuesta, empiezan haciéndose el retrato. Y luego dibujan el viaje y los mapas de sus pueblos. Uno de estos pueblos es San Dorligo, en el Carso.

Cuatro señoras más uno de nosotros nos juntamos para hacer una historia dibujada. Y la historia se vuelve una visita a la casa de Dora, que pertenece al grupo. Hacemos la casa. Luego Dora, que siempre está silenciosa y sola, dibuja una casita apartada. Los demás hacen el caminito para ir a visitarla. En la casa todos entran para beber el café. Pero no logran dibujar lo que pueden hacer una vez adentro. Todos se hacen el retrato como figuras inmóviles y separadas. Un poco de vida les llega a estas figuras cuando el grupo expone la historia en la tarima. Pero a partir de la historia se nota que cuando estas mujeres piensan en su estar juntas, lo piensan como una serie de figuras que no comunican.

Hacemos muchas otras historias, pero luego viene un grande canto de Marco Cavallo, de toda la canción hecha hasta ahora. Y después de la canción Betty, que desde ayer es asidua del P (había venido de vez en cuando en las semanas pasadas), muestra una historia suya extraña. Betty es una joven rubia y bastante bonita, que sufre hospitalizaciones temporáneas. Las otras veces vino en bata, hoy está vestida con su ropa bonita, y participa con entusiasmo. Dibuja una historia con Ortensia. La historia la muestra a ella, Betty, junto con Arlequín en el carnaval. Betty escribe: “Arlequín bailará conmigo”. Luego le pregunta a Ortensia: –¿Crees en Dios? –Ortensia responde: –No. –Y Betty: –Entonces, ¿en qué crees? –Ortensia: –En el hombre. –Betty: –Es lo mismo, Dios es otra forma de decir yo. –Ortensia: –Muy bonito, escribámoslo. –Entonces Betty escribe Dios con la D mayúscula. Y Arlequín, dice Betty, en esa historia no es más que un disfraz de Dios. A sí misma enmascarada dio el nombre de Beatrice. ¿Qué cuenta Betty en realidad? ¿Cuál es su historia personal? (Ayer un encuentro nuestro con su madre durante el recorrido de las divisiones, en la Admisión de Mujeres; madre posesiva, en actitud de regaño hacia la hija por una “culpa” que es aludida pero no mencionada; y así la hija es continuamente definida niña, irresponsable: ¿cómo podrá bajo esta capa protectora volverse responsable? La conversación sobre estos problemas entre nosotros y la madre a momentos se volvió dura. Remontarse así a la historia de Betty es interesante y útil para dejarnos conocer a Betty: pero si procedemos por este camino, tal vez, nuestro trabajo se vuelva ambiguo. Porque entramos en un campo que no nos pertenece, y ya no somos la

“cosa” que pone en movimiento otras “cosas”, sino un apéndice impreciso del hospital).

Ayer Betty inventó otra historia pintada con colores muy delicados. Una persona que camina sola en el desierto y luego llega a un lago azul y bebe. Una historia serena. ¿Quién es la figura que camina sola en el desierto? Lo intuimos de golpe juntos mirándonos, al final de un discurso que hace Betty sobre su relación con su padre. Entendemos su soledad.

Partiendo del dibujo de Betty sobre Arlequín-Dios empieza una larga conversación. Es una verdadera asamblea en la cual nos planteamos preguntas grandes. Hablamos de Dios, el origen del mundo, el destino, la libertad y liberación del hombre, el manicomio, el rol del médico y del paciente. Al final, es una comparación de nuestras visiones del mundo. Partimos desde Dios (¿qué significa la palabra Dios? Dios viene de *dios*, que significa luminoso. Dios entonces como principio de la luz: una cita del griego que con simplicidad la asamblea hace suya). Y llegamos con un diálogo ininterrumpido (con Betty que demasiado a menudo sobrepone su propia realidad personal a la de la asamblea y no deja hablar a los demás) a conversar sobre la condición del manicomio. Dice Gianni, un joven interno que dentro de algunos días será dado de alta (no es aquél que se cortó la mano en los primeros días del P): —Tú, encontrándote aquí, como mí, tenemos que hacer el papel de pacientes.

Y aquí está el debate (grabado), que siguió a esta afirmación:

BETTY: Eh no, querido, yo no hago un papel que no es el mío.

GIANNI: Si nosotros estamos aquí, somos unos pacientes y tenemos que hacer el papel de paciente, el médico debe hacer el papel de médico.

BETTY: ¿Estás convencido de que estás enfermo?

GIANNI: Convencido, bueno, habrá que ver. Los primeros días sí, ahora no, porque estoy bien.

BETTY: Entonces díselo a los médicos, porque si razones quiere decir que razones como alguien que está bien, no como un paciente.

GIULIANO: Disculpa Betty, cuando él dice: Si nosotros estamos aquí hacemos el papel de pacientes, el médico hace el papel de médico, ¿cuándo es que termina este papel?

BETTY: Sí. Nunca más. Toda la vida.

GIANNI: Pues no. ¿Por qué toda la vida? Cuando estemos curados el médico...

BETTY: Mira, es la novena vez que vengo a dar aquí, por incompatibilidad con el jefe de división.

GIANNI: Cuando estemos curados el médico te dice: Mire, usted está curada.

BETTY: Tú solito te pones trabas, querido. Tienes que superarlas solo y decir: Mire, sabe algo doctor, justo hoy me siento con ganas de ir a casa. Soy voluntaria con el artículo 4...

GIULIANO: Bueno, ahí viene la respuesta...

GIANNI: Pues estoy de acuerdo con ella.

BETTY: ¿Por qué adaptarse como enfermo cuando uno está bien? Yo vine con un objetivo, lo resolví, me voy a casa tranquila.

GIULIANO (*a Gianni*): ¿Te parece que haya respondido?

GIANNI: No, porque si no está enferma el doctor la manda a casa, no la tiene aquí.

GIULIANO: Eso es, ¿es seguro que si no está enferma el doctor la mande a casa? ¿Es decir que el doctor es capaz de reconocer que alguien está curado?

GIANNI: A fuerzas. No querrá que un doctor haya estudiado veinte años para nada, para no saber cuándo alguien está curado o cuándo está aún enfermo.

GIULIANO: Yo te hago una pregunta. Hay algunos doctores, buenos cirujanos...

UNA VOZ DE LA ASAMBLEA: También los doctores se equivocan.

GIULIANO: Eso es, quería decir esto.

FULVIO: Los profesores que hacen trasplantes de corazón, incluso ellos (*palabras de varias personas, confundidas*) se equivocan.

GIANNI: Pero bueno, de qué estamos hablando, el trasplante de corazón es otra cosa.

FULVIO: Digo un ejemplo... (*muchas voces juntas*) los doctores se equivocan...

Toda esta conversación (no sólo el fragmento citado) fue importante. Volvió a despertar el interés crítico de los que tienen más avances, de los huéspedes, de quien está bien, el nuestro. Son los problemas generales que nos conciernen. Está implicada nuestra forma de pensar, vivir, juzgar el mundo, posicionarnos respecto a la medicina. Nos damos cita para seguir mañana, otra vez en el laboratorio P, esta conversación sobre lo que somos y pensamos (por cierto, los pacientes con más avances empiezan

a preguntar quiénes somos, qué trabajo hacemos normalmente, dónde vivimos).

En el recorrido por las divisiones tienen lugar algunas asambleas. Una en la D, con los hombres, sobre el problema de algunas fotos expuestas en el P y arrancadas por un interno de la Admisión de Hombres (donde dormimos nosotros). Al parecer lo hizo argumentando que esas fotos expuestas en el P son perjudiciales para la dignidad de los enfermos. Pero los demás, aquéllos retratados en las fotos y aquéllos que no, están todos de acuerdo en considerar justo que las fotos se mantengan expuestas. La voluntad de uno, dicen, no puede sobreponerse a la voluntad de todos. Y, sin embargo, si él está verdaderamente muy enfermo, ¿no puede darse que los demás decidan ceder un poco, aceptando, por el periodo de mayor gravedad de la enfermedad, su voluntad? Es un asunto importante y difícil que tenemos que enfrentar.

En esta división D es huésped un señor apuesto, delgado, canoso y con bigote, siempre sonriente y gentil, elegante (lleva una chamarra deportiva), sumamente lúcido en cada intervención. Algunas veces viene al P, a menudo lo encontramos por los caminos y nos da consejos, conversa. Las pláticas con él son sumamente agudas, y abren cada vez problemas nuevos. Lo llamamos (entre nosotros) “el filósofo”, y a menudo vamos a buscarlo para pedirle consejos. Parece perfectamente consciente de su relación con el manicomio, y por el manicomio no parece deformado. Su conciencia crítica nunca deja de asombrarnos,

e incluso en nuestras reuniones de grupo por la tarde a menudo nos referimos a sus juicios, o nos proponemos consultarlo. ¿Pero por qué está en el manicomio? ¿Quién es? Casi sin darnos cuenta lo envolvemos cada vez más en un aura de “sabio”, y evitamos pedirle detalles de su historia.

Hoy se empezó la cabeza de Marco Cavallo. Y contemporáneamente se planteó con claridad el problema de la redefinición de nuestro trabajo. El domingo haremos un largo encuentro en Venecia justo sobre esto.

Día veintitrés
9 de febrero, viernes



El regreso en el mundo

(Cucú canta su libro solo; la historia de Giovanni Doz; ¿es la enfermedad también una forma de autoprotección?)

Tanto por la mañana como por la tarde, al principio vino muy poca gente, después de golpe las multitudes, y los hechos se suceden.

Silvana F. junto con uno de nosotros pinta una historia dialogada, con dos flores y un pollito, sobre tres grandes hojas. Aquí está:

primera imagen: una rosa roja

segunda imagen: una margarita amarilla

tercera imagen: dos pollitos amarillos y una cereza roja

ROSA: Soy la flor más bonita.

MARGARITA: Corro en los prados.

POLLITOS: Es mayo, las dos son flores bonitas.

En la sala de los carteles vemos a Cucú que solito se canta el libro que está escribiendo, haber cantado con nosotros sus dibujos le dio una nueva clave interpretativa y por lo tanto una nueva posibilidad de expresarse.

Tinta hace una historia de títeres y la actúa. Está Tinta que va a Opcina en carro junto a Pinocho y Marco Cavallo. Opcina es donde vive Tinta, un suburbio en la colina sobre Trieste. Después Tinta le dictó a Stefano un cartel y lo pegó en la pared. El cartel dice:

Tinta se halla bien en el “P”. Tinta decidió
dormir acá –solo– con Marco Cavallo –a oscuras–
Por la mañana se levanta, se baña después dibuja.

Metemos en el grupo a un interno joven, que viene al HPP por periodos (la primera vez vino en el 59). Se llama Franco, comienza por hacer una serie de dibujos grandes llenos de color y luz. Sobre uno de los carteles escribe Viva Basaglia. Los carteles están en sucesión y hay una historia de alegría cósmica con continuas alusiones a Dios. Se nota que hace un gran esfuerzo por aceptar el papel de “educador” que le proponemos: papel que lo responsabiliza hacia los que vienen al P. Franco está reprimido, en todos los aspectos, y se ve sumamente culpabilizado. Sostiene que la enfermedad es protectora y que le gusta que lo protejan. Entra así en la discusión general que comenzó ayer, la cual hoy se desarrolla en torno al tema de la relación entre adentro y afuera, entre el manicomio (la exclusión) y el mundo exterior.

Franco en la mañana teoriza la necesidad de aceptar el mundo de afuera, por la tarde sostiene lo contrario. Es sumamente sensible a lo que sucede, a la temperatura de la colectividad que lo rodea y tal vez por esto es indeciso e incongruente.

Por la tarde hacemos la décima y última estrofa de la canción de Marco Cavallo. Y es también considerando lo que dijimos sobre la relación entre adentro y afuera durante todos estos días, particularmente esta mañana, que hacemos el décimo capítulo. Las palabras las encuentran la señora C., la señora Ortalli, Cristina, Betty y otros. Aquí están:

Marco Cavallo
 invita a los novios a salir
 hacia el mundo de afuera
 y canta *drio man*.
 ¿Pero qué encuentran los novios
 cuando salen al mundo de afuera?

Mientras estamos cantando sobre la tarima, y todos hacen algo en las otras salas del P, llega el doctor Peppe Dell'Acqua con muchos internos, entre ellos Giovanni Doz. Dell'Acqua dice: –Queridos amigos: les tengo una gran noticia. Después de veinticuatro años Giovanni Doz regresó a ver de nuevo su pueblo, su casa, sus amigos; incluso vio nacer un becerrito.

Entonces hacemos venir a Giovanni Doz, quien tiene unos cincuenta años, sobre la tarima, para que nos cuente lo que vio y a quiénes encontró. Habla con un hilo de voz y debe-

mos amplificar cada palabra, repitiéndola. Hay una atención grandísima y una conmoción retenida, pero visible: porque todos en el fondo se identifican con este hombre con gorro de pescador y veinticuatro años de segregación, quien hoy volvió a ver su mundo de infancia. Junto con él Peppe Dell'Acqua en los primeros días del P había dibujado un barco pesquero. El viaje de regreso comenzó ahí. Para salir de la conmoción y hablar todos juntos es que, tal vez, casi de manera espontánea cantamos la canción de Marco Cavallo. Hoy está dedicada a Giovanni Doz.

Después de la alegría colectiva por el “regreso” de Doz, se detiene un grupo a hablar de los problemas contra los cuales uno se enfrenta al regresar afuera en el mundo. Remigio, que tiene veintiocho años y es huésped del HPP, tiene una dura experiencia a sus espaldas. Conoció la cárcel y el manicomio. Después de la cárcel ya nadie le dio un trabajo estable. En el verano es pescador. Usa siempre una chamarra de piel negra. Desde hace un par de semanas viene cada vez con mayor frecuencia al P, porque en su habitación pinta y necesita pinceles y colores. Desde hace algunos días está aquí con nosotros casi permanentemente, nos hicimos amigos y él es uno de los que ponen en marcha las conversaciones. Con él ahora se quedaron Betty, Franco y otros. Remigio describe la imposibilidad de reinsertarse. Habla con rabia y violencia. Surge en Betty una continua justificación de las decisiones que operan en la sociedad, de los mecanismos con los que la sociedad margina y excluye, en contradicción total consigo misma, con su propia condición. Pero está profunda-

mente arraigada en ella la idea de que la exclusión es fruto de una culpa. Tal vez porque, bajo la influencia de su madre y de la educación católica, remite su propio mal a algún pecado. Aun así, lentamente, con extrema dificultad, logramos llevar de nuevo la conversación/búsqueda hacia el camino correcto, también por obra de Remigio, que cuenta su propia experiencia de rechazado. Ahora la realidad de la exclusión la tenemos delante en formas que parecen insuperables. Chocamos contra el muro que el mundo exterior pone a quien quiere regresar a casa y a un trabajo. De hecho, cada uno de estos casos parece irresoluble. ¿Qué piensan sobre esto los psiquiatras? (Más tarde Remigio, al hablar de sus problemas con Vittorio, se puso a llorar. Y un día a Luciano Carrino, un joven médico napolitano, jefe de la Q, lo escuchamos decir: –Pasamos del electrochoque a los fármacos y a charlar con el paciente: pero el caso de P., por ejemplo, ¿cómo lo resuelvo, si ni siquiera de esta manera logro reinsertarlo en el mundo?).

El teatro hoy fue la emersión del problema de fondo. De la conciencia del problema. Sin embargo, ¡qué otro teatro es éste, diferente al de la corporación teatral! ¿Tiene sentido que se le continúe llamando teatro? ¿La idea del teatro, incluso pensando en todas sus formas lejanas y cercanas, resiste esta dilatación? ¿No puede ser limitativo llamarle a esto teatro, teatro participativo? En realidad, en esta tensión comunicativa y creativa en la cual pacientes, “artistas”, médicos, enfermeros están reunidos, la división de los roles según la profesión ya casi no tiene sentido.

La cuestión de la exclusión, casi simbólicamente encarnada en el “retorno” de Doz, la llevan después a discurso general (y a discurso político) los internos con más avances. Pero lo más importante es que el discurso nunca se hizo abstracto y lejano de aquéllos que son los más excluidos, los menos reintegrables, los incapaces de hablar, de intervenir. ¿Y además existen verdaderamente los incapaces de hablar e intervenir?

Cuando llegamos a la división O, en el usual recorrido de la tarde, entramos tan alegres y tan numerosos, que de golpe es una gran fiesta: las mujeres se nos acercan, junto con las enfermeras, y todos bailamos y cantamos. Y lo mismo sucede en la Q, donde en la sala grande, siempre llena de mujeres, terminamos en un gran baile. Un interno anciano, peinado a la *umberta*, toca vals y polka en el piano, y muchísimos se lanzan al baile.

Uno de los argumentos para redefinir el trabajo en el laboratorio P podría ser el siguiente: vivir el P como uno de los momentos de la lucha que se lleva a cabo en el hospital para la reinsertión en el mundo.

Al diseñar el volante que vamos a distribuir el próximo martes (sobre el tema del muro de la exclusión) nos damos cuenta de que hace falta un pasaje. No podemos dejar de lado el acontecimiento de hoy, el “regreso” de Doz. Preparamos un volante sobre su cuento, con la tierra y el mar, pensando también en las imágenes que de niños nos venían a la mente cuando nos narraban sobre el paraíso terrestre. Con estos dibujos Vittorio logra

dar, mediante el trazo que usa, con la claridad de las imágenes, con el aire que las envuelve, gran parte de la atmósfera que nos acompaña. De manera excepcional, el volante lo distribuiremos por las divisiones mañana, sábado, al hacer el recorrido inmediatamente después de la clausura semanal del P.

Día veinticuatro
10 de febrero, sábado



Marco Cavallo se vuelve un símbolo

(representación con figuras de cartón; abstracto y concreto)

A partir de la historia de ayer escrita por Silvana F. hacemos una pequeña representación. Volvimos a cortar la rosa, la margarita y los pollitos en el cartón, los fijamos a unos soportes y los movemos como figuras-personajes. La presentación de la brevísima escena es demasiado veloz, casi no da tiempo de percibir las imágenes. Pero la técnica gusta y hay que desarrollarla. La escena se hizo desde atrás del telón del teatrino, situado delante de la tarima.

Cantando la canción de Marco Cavallo y retomando la conversación de ayer, en un momento dado surgió natural una identificación: Marco Cavallo, ya delineado en su forma plástica, es el símbolo de la liberación, del choque contra el muro que el mundo exterior opone a quien sale. Marco Cavallo símbolo de liberación porque es el objeto que nos une, en torno al cual

la colectividad del laboratorio y del hospital ahora vive. Fue realmente importante partir de una vivencia concreta y no de un símbolo abstracto, en la construcción del gran objeto, porque en lo concreto de este símbolo ahora nos hallamos todos, y llegamos a ello por evolución colectiva, juntos. Un hecho universal, abstracto, como el concepto de libertad, ahora se concretó en un objeto construido por nosotros: llegamos a él a través de la construcción del objeto concreto.

La historia de Marco Cavallo tendrá una continuación, con la narración de lo que les sucede a los novios al salir.

Día veinticinco
13 de febrero, martes



El muro de la exclusión

(S., un interno de la Admisión de Hombres, viene al P y destruye algunos dibujos como protesta contra lo que hacemos; todos los demás están en su contra, pero queda el problema de que incluso entre nosotros ocurrió una exclusión; pasamos todo el día conversando sobre el comportamiento que hay que tener para evitar que el muro de la exclusión se reproduzca entre nosotros)

Aprovechamos el viaje en tren de Venecia a Trieste para conversar sobre la línea a seguir en los próximos días. Nos parece que hay que proceder según los siguientes puntos:

- 1) las historias en grupo y las historias personales (“mi historia”)
- 2) construcción de nuevos objetos gigantes
- 3) reinención del recorrido por las divisiones, llevando la cabeza de Marco Cavallo y breves representaciones nacidas en el P
- 4) votación colectiva sobre el color que le daremos a Marco Cavallo: la papeleta del voto será una silueta de Marco Cavallo para colorear.

Al llegar al P encontramos una gran agitación. S., un interno de la Admisión de Hombres, destruyó algunos dibujos. Bruno viene corriendo a decírnoslo mientras subimos por el camino. En

la veranda del laboratorio están Betty, Cristina, Gianni, Franco, la señora Ortalli, Mario Passi (un periodista), Ludovico, Lucio, Tinta, Toni B., Bruno S. y muchos más. S. nos está esperando porque quiere hablar con nosotros. Todos están furiosos con él porque destruyó su trabajo. Días antes S. rompió las flechas de madera que habíamos colgado en los árboles para indicar el camino al P, y logró que se quitaran las fotos que habíamos expuesto. Rechazó la comunidad del laboratorio. Cuando quitamos las fotos (con decisión nuestra bajo el consejo del jefe de la Admisión de Hombres) los demás protestaron, porque para ellos significaba mucho verse retratados mientras cantaban o pintaban o actuaban (la fotografía aquí adentro resulta ser, mucho más que afuera, una de las vías de reapropiación de la identidad de cada uno a través del redescubrimiento de su propia imagen: por cierto, en el hospital nunca hemos visto un espejo). Nosotros consideramos necesario quitar temporalmente las fotografías para no excluir la posibilidad de entrar en comunicación también con S., quien tiene una historia particular porque hace algunos años, según nos dicen, era un líder en las asambleas internas y siempre se las ha dado de paladín de la dignidad de los enfermos. También aquí sostiene que está actuando en su defensa: según él, nosotros nos burlamos de los enfermos, quienes no tienen la capacidad de defenderse. En cambio, lo que hizo es una acción de fuga y probablemente corresponde a una de sus autodestructivas formas de actuar. En efecto, S. se autoexcluyó también de las asambleas, por lo que nos cuentan, llegando en los últimos días a un aislamiento absoluto. S. es bastante joven, usa lentes y le da un ligero aire a Brecht.

Es un momento difícil. Parece una situación sin salida porque todos los demás internos no aceptan ser representados por S., el cual además actúa sin motivar sus actos destructivos a la comunidad. Ni siquiera tenemos el tiempo de consultarlo entre nosotros. Nos parece que la única cosa que queda por hacer es convocar a una asamblea con todos los presentes para hablar del acontecimiento. Abrimos el P y entramos, con gran tensión.

De inmediato S. se detiene cerca de una columna y trata de arengar a los demás. Pero Betty, Franco, Bruno lo invitan a estar con nosotros, a conversar sin destruir. Si quiere destruir, que se vaya. S. grita. Lo invito a explicarnos bien a todos los motivos de su comportamiento, porque todos queremos conocerlos y porque los demás no entendieron cuando encontraron destruidos sus carteles. Pero S. me grita: –Yo no hablo con usted porque usted es una mierda. –En este momento podría no responder, ya que estoy sano y soy “artista”; o responder con frases condescendientes como: –Pero qué dice, vamos, cálmese; –o ser yo mismo y responder lo primero que me nazca. El otro día el jefe Casagrande, cuando pasó el episodio de las fotos, nos contó que encaró a S. y tuvo un enfrentamiento violento durante el cual S. lo definió una mierda: a lo que Casagrande respondió: –Una mierda será usted. –Pensando en todo eso me quedo dudando por un instante y luego digo: –Al comportarse así, usted también es una mierda. –S. se va gritando. De este choque siento correcto un aspecto: que S. y yo estuvimos a la par. Que en el violento desacuerdo él se enfrentó conmigo sin traicionar nada de sí mismo. Y yo tampoco mentí, porque existe

desacuerdo, y al fin y al cabo S., destruyendo las cosas, destruye lo que los demás han construido. Si no le hubiera respondido así, creo que habría ejercido un acto de violencia, en mí y en él. Es decir, le habría quitado una parte de su personalidad y habría renunciado a una parte de la mía. Así me parece, al menos. Durante el enfrentamiento acudió uno que otro médico, algún enfermero. Vittorio llamó por teléfono a la dirección. Tuvimos miedo de que hubiera violencia. Pero no pasó nada.

En lugar del programa que teníamos planeado, hacemos de inmediato una asamblea sobre lo que sucedió. Asunto: el comportamiento que hay que tener con S. En la discusión logramos hacer participar a todos, también los más deteriorados y regresivos, los que casi no pueden decir ni una palabra. Hacemos un gran esfuerzo para que cada palabra sea entendida por todos, y tratamos de no avanzar si todos no entienden todo. Sólo hay que escuchar bien y todos dicen algo importante. Porque este problema de S. nos atañe directamente a todos.

Las opiniones expresadas son diversas: algunas contra S. para excluirlo, otras por un tentativo de comunicación. Al final predomina la idea de “ayudar” a insertarse a quien se autoexcluyó, considerando el hecho de que S. probablemente en este periodo está peor que los demás (esto, por ejemplo, es lo que sostiene Betty). De lo contrario se reproduce también entre nosotros la realidad de la exclusión, dice Ortensia.

Nos citamos en la tarde para continuar la discusión con los médicos también, y para decidir qué hacer. La asamblea de

esta mañana constituyó para nosotros uno de los encuentros más humanos en los que jamás hayamos participado, con ese esfuerzo de entendernos y explicarnos todos a todos. ¿Lograremos mantener una comunicación así de intensa?

Continúan los trabajos de los grupos. La gente que ha pasado por el P hasta ahora es mucha en verdad. También la que ha venido de fuera. Y los estudiantes están dando una gran contribución, Neva (que ya está sistemáticamente con nosotros, con gran compromiso), Ketty, Marina, Fabio, Tiziana, Gabriella y todos los demás que vienen sistemáticamente, con atención, precisión, propuestas.

En la tarde hay gran presencia de gente y se hacen muchas invenciones. Se empieza el nuevo capítulo de la canción de Marco Cavallo, una especie de segunda parte con la historia del hijo. La estrofa que inventamos dice:

Los esposos tienen un hijo
pero al hijo lo educaron mal.
Lo mandan a los internados
y no tiene libertad.

Las frases las encuentran Graziella y Gianni (el de la conversación sobre el rol del médico), dos jóvenes que han vivido este caso. Internado también significa correccional, reclusorio.

Luego nace la segunda opereta, de un grupo coordinado por Ortensia y Stefano. Hela aquí:

OPERETA DEL MIRLO

El gato se encuentra en una casa
en la cocina

El zorro está en el bosque
con el mirlo

La golondrina sobre el techo de una casa

El zorro está enamorado del gatote

El amor nunca muere

El mirlo es el testigo

Las figuras con los personajes, para después poner en escena la opereta, las haremos mañana porque reinicia la asamblea sobre el caso de hoy.

En la división tomaron la decisión de hacer que S. se quedara en su habitación. Viene el jefe a explicarnos los motivos de la decisión. El comportamiento de S. en realidad requería un encierro momentáneo –explica el médico– justo porque tendía a autoexcluirse. Era una “petición” efectiva suya. Ahora nosotros del laboratorio, para la evaluación de nuestro comportamiento, tenemos un nuevo elemento que nos perjudica. En el fondo, la existencia de la comunidad del P ha hecho que un interno libre de andar por el HPP fuera momentáneamente encerrado. Excluido. La existencia de un momento positivo para los demás (igual hagamos de cuenta que sean todos excepto uno) ha hecho que en efecto uno fuera segregado. Es una contradicción que

no podemos eliminar, es como si en el P tuviéramos a alguien encerrado en una jaula en medio del paraíso terrestre. Y claro que no queremos evadir esta contradicción cerrando los ojos.

Los cuatro médicos que vinieron a la asamblea vespertina dan una serie de indicaciones útiles y precisas, y aclaraciones fundamentales para entender el estado de S. y las razones que motivaron el momentáneo encierro. Sin embargo, el lenguaje les resulta difícil a los enfermos, porque está repleto de términos técnicos del lenguaje psiquiátrico y del lenguaje político. Por eso muchos enfermos, que por la mañana habían tomado la palabra y seguido todo el discurso, se enajenan. Sólo los enfermos con más avances y los recuperados permanecen presentes y activos en la discusión. El problema general hoy es: ¿cómo establecer una comunicación con S.? ¿Siguiendo una vía personal (uno de nosotros como mensajero podría visitarlo) o una vía colectiva? Prevalece la idea de seguir una vía colectiva. Lo que sucedió, lo sentimos todos, exige una respuesta: de otro modo perderíamos una línea del diálogo instaurado con todo el hospital. Tratamos de sintetizar esta respuesta en el volante que distribuiremos mañana y en el texto del periódico mural que llevaremos a las divisiones. Aquí está el texto del periódico mural:

Una persona vino hoy al P y manifestó estar en profundo desacuerdo con lo que se hace en el laboratorio. Todos los que vienen al P han tratado de hablar y entender este comportamiento. Este desacuerdo representa un muro también entre nosotros. Si nosotros no conseguimos superar este muro, ¿cómo hará Marco

Cavallo para superar el muro más grande que nos separa del mundo exterior?

Como el texto es demasiado largo, decidimos en el momento de la escritura sintetizar la parte final de esta manera:

¿Este desacuerdo representa un muro entre nosotros también?

Llegamos muy tarde a las divisiones. La imagen dibujada en el volante que distribuimos, con los caballos que tratan de derribar el muro delante del cual se encuentran los enemigos, es entendida por su significado real. Se activa el discurso “político” en algunos que al inicio eran ajenos a ello. La que recibe una embestida es la condición de quien está aquí adentro.

En la D encontramos al “filósofo” y discutimos con él el caso de S. Le pedimos un consejo. Opina que estuvo bien “encerrar” temporalmente a S. Y nos dice algo que nos deja sin aliento (pero tal vez lo habíamos intuido), justo porque viene de alguien que vive aquí adentro tan lúcidamente. –El loco está formado por dos partes –dice–, la enferma y la astuta. No se entiende dónde termina el enfermo y empieza el astuto. Es el enfermo la parte que se tiene que curar, no el astuto. S. había acumulado privilegios que aquí nadie más tenía usando justamente su parte astuta. Estuvo bien encerrarlo por algunos días.

Toda esta problemática resurge en la reunión que hacemos por la tarde. Franco Basaglia subraya que nosotros constituimos

una contradicción práctica presente en el hospital; que pusimos en marcha una serie de contradicciones; que nuestra verdadera función consiste en ponerlas en marcha. Que perderíamos tal función si afrontáramos el problema de la cura (nos confundiríamos con los médicos). Lo importante es continuar a existir como hecho diverso. Como presencia de una dimensión más libre, de una relación no institucional, que pone en crisis al hospital.

Hacemos el volante otra vez sobre el tema del muro, pero con una serie de manos que se ayudan mutuamente. Porque hoy esto es lo que intentamos hacer: ayudarnos. Y una de las manos se convierte en la silueta del caballo, Marco Cavallo, alrededor del cual nos encontramos de nuevo.

Día veintiséis
14 de febrero, miércoles



Las operetas

(las operetas con las figuras recortadas tienen mucho éxito; continuación de la historia de Marco Cavallo; la opereta va a la división O)

Hoy llueve, cuesta trabajo comenzar otra vez, sobre todo después de la tensión de ayer, con el choque entre colectividad e individuo. Poco a poco nos “reencuentramos” y una función unificadora la tiene el coro de Marco Cavallo (*Quiero divertirme corriendo*); que es una especie de recordatorio del estar juntos. Durante la canción improvisamos una gran acción mímica de los encuentros de Marco Cavallo con su amiga, usando también la cabeza del caballo. Estos momentos de atención y participación colectiva sirven para reactivar a los grupos e individuos.

Para el color que hay que darle a Marco Cavallo haremos una votación “pintada”. Recortamos una figura de cartón del caballo, reproducimos su silueta en muchas hojas. Cada quien llenará la silueta con el color preferido. Luego haremos el conteo de los colores votados.

Por la tarde, en la tarima, con una muchacha hospitalizada, inventamos una escena de payasos. Nives, la muchacha, se disfraza y mantenemos la atención. Improvisar ya se ha convertido en algo normal. Las inhibiciones desaparecieron casi por completo.

El grupo de los que cantan se pone manos a la obra para crear una nueva opereta.

OPERETA DE LA PALOMA

La paloma dice paz
dice paz en todo el mundo

El ruiseñor dice quiero
ser mensajero de paz
de la paz de la paz
de la paz en cada lugar

El perro dice el perro dice
soy el rey de la perrera:
quiero ser superior
superior al gatote
por mi por mi
fidelidad a mi dueño

El oso dice cuando vea a la jirafa
le jalo el cuello

se lo hago más largo
 del que ya tiene
 porque la pícara
 me robó toda la miel

La flor dice la flor dice
 tengo un perfume delicadísimo

Nosotros somos nosotros somos
 todos los animales del bosque
 con una gran con una gran
 con una gran fumada
 se acabó se acabó
 se acabó la canción.

La melodía es hermosa, variada. Y de pronto del caballo se desprenden muchos animales, un reino terrestre. En el fondo estas operetas son apéndices de la canción de Marco Cavallo, que hoy siguió así (después de la estrofa inventada ayer), con las “empresas” del hijo de los esposos de Marco Cavallo:

Para salir de los internados
 debe brincar el muro
 como en la cárcel
 y como en el HPP

Cadelli, junto con Stefano, hace una historia en cuadros sucesivos de Dario y de su madre. Es una historia recabada de la

escena de títeres en la que actuaba Dario, el títere hijo de Cristina. La vamos a representar en los próximos días sobre la tarima. ¿Lograremos que actúe Cadelli, el más solo entre los que vienen al P?

Luciano R. tiene veintiún años. Es alto y delgado. Está en la C. Hoy viene al P en compañía de su madre, que no lo deja ni por un instante y siempre está al pendiente de él. A nosotros nos dice que antes Luciano era capaz... Luciano no habla, a veces brincoatea, intenta huir a la C, donde evidentemente se siente protegido. Mira a su alrededor y no reacciona ante nada. ¿Qué hacemos? Pido a la madre que se aparte, luego le doy a Luciano un pincel. Yo también tengo un pincel e invito a Luciano a pintar conmigo. A echarse una carrera a pinceladas en la hoja blanca. A una primera señal de mi parte Luciano reacciona. Y así nacen una escalera, una ciudad que atravesar corriendo, una fuga juntos. Y después de la carrera por la ciudad estamos en el campo, en la segunda hoja blanca. Luciano reconoce los objetos, los completa. La historia continúa en una tercera hoja. Luciano dibuja a su padre, completa las nubes, completa la calle, dibuja el automóvil. Hicimos una historia en tres capítulos, un trazo cada uno, por turnos. Yo hablé, incitando a Luciano, pero él se quedó siempre mudo. Sin embargo, la carrera de los pinceles en el papel constituyó un diálogo muy denso de gestos y trazos.

Mientras sigue llegando gente, los del comité del barrio de San Vito nos “secuestran” para una asamblea sobre la fiesta de fin de mes. Quieren hacer una fiesta de la campanilla de

invierno. Pero nosotros contestamos que la única fiesta posible a estas alturas es la fiesta de Marco Cavallo. Entonces aprovecharemos la cita de la fiesta para salir a la ciudad. Pero sin campanilla de invierno. Los del comité de barrio, a los que se unieron algunos representantes de un grupo artístico triestino (la Cappella Underground), son muy capaces y tenaces, pero corren el riesgo de caer en una compasión afectada, ajena a la que ha sido nuestra actitud. Sin embargo, a través de varias y recíprocas incomprensiones encontramos un entendimiento. Y creemos que es realmente importante este encuentro entre una instancia ciudadana y la actividad del P, es decir el hospital, la gente que a través del P es activada y puesta en movimiento.

La asamblea nos hizo perder los últimos momentos del trabajo del P. Y no logramos sacar conclusiones de la jornada de hoy. Sin embargo, asumimos un compromiso organizativo público que de ahora en adelante pondrá bajo una luz nueva todo lo que hacemos. Porque a partir de ahora hay que empezar a hablar de la fiesta y del viaje de Marco Cavallo hacia el exterior.

En la división O representamos la opereta del mirlo, frente a todas las mujeres, en la salita de entrada. Les gusta mucho: pero es teatro “para verse”. ¡Cuán más participativa y profunda es la improvisación continua que ocurre en el P! Incluso ocurre que alguien de los que cantan (Adele, Neva) tiene fiebre de debutante, lo que en el P, en una atmósfera de improvisación, jamás sucede. Es necesario que cuando vayamos a las divisiones todo sea más espontáneo, “imperfecto”, movido e improvisado.

En la división C Gualtiero (también llamado Walter), un enfermo que trabaja en la cocina, nos pregunta: –¿Por qué no hicieron un automóvil, en lugar del caballo? –Evidentemente para él el automóvil es símbolo de libertad. El caballo, en efecto dice, se cansa, no es libre. Marco Cavallo vivo no era seguramente un ejemplo de libertad. Éste puede ser el argumento de una próxima asamblea. Invitamos a Gualtiero a venir a hablar sobre ello.

Tenemos una reunión para analizar los significados simbólicos que están emergiendo del P. ¿De verdad todos comprendieron Marco Cavallo? ¿Qué significa un caballo libre dentro de una ciudad? Decidimos también preparar para la tarde del viernes la primera aparición de Marco afuera del laboratorio, en el espacio exterior.

Día veintisiete
15 de febrero, jueves



Sobre el teatro ambulante llevamos la cabeza de Marco Cavallo en recorrido por todo el HPP

(muchísima gente; se anuncia la primera aparición de Marco Cavallo en el balcón del P; asamblea con los médicos y acción en la Admisión de Mujeres)

Hay un sol hermoso y una gran afluencia de personas. En un momento dado son más de cien y no logramos seguirlos. El gran laboratorio parece haberse achicado.

Ayer preparamos, como estímulo para describir una historia, una figura pequeña de Marco Cavallo. Un perfil, una silueta con el puro borde. En el espacio de la hoja que rodea la figurita debería dibujarse el mundo de Marco Cavallo. Pero nuestra explicación del estímulo es mal transmitida y el caballito no genera más que una o dos historias.

Hay muchos enfermeros hoy que colaboran e inventan con mucha participación. Nerina, enfermera de la Q, escribe y musicaliza, junto con Stefano, esta canción:

Qué es qué es que anima este caballo
es un gran pedestal quién sabe tal vez será.

Luego andará por Trieste
y muchas muchas fiestas
la gente le hará.

Y ésta es la liberación
vamos canten vamos canten.
Y ésta es la liberación
Viva la revolución.

Que los enfermeros vengan e inventen junto con todos es uno de los hechos más importantes acaecidos en el P. Creemos que es posible planear un trabajo con ellos. Pensando a un desarrollo de nuestra acción aquí adentro, es la línea sobre la que hay que moverse.

MARCO CAVALLO LIBRE POR EL MUNDO

A partir de este título-estímulo, escrito como didascalia bajo la figura de Marco Cavallo, Vittoria transcribe tres historias, de tres personas diferentes.

HISTORIA NÚM. 1

Marco Cavallo va a Muggia, es un bonito día como hoy. Está muy contento. Encuentra a una mujer como Ortensia. Van al baile y

allá abajo está el mar. Marco se echa encima del pez. Se mete al agua. Tiene la cola derecha. Se pelea con el tiburón y va a casa con su mamá. Se pelea con su papá porque se le echa encima. Marco no quiere a su papá. Su papá quiere a Marco.

Paz.

Marco se pelea con Marco.

Marco es malvado.

Se le echa encima a la Vittoria.

Saluda a la Vittoria PAZ.

Su papá regresa a casa.

HISTORIA NÚM. 2

...sube a la montaña porque quiere tratar con un señor en el lomo que es inteligente porque conoce todos los idiomas... El caballo es hermoso, pero no se debe tocar porque es delicado y todos lo quieren y lo aman. Va a su casa y encuentra la cocina y a la mamá y ahora que ella falleció en noviembre, relincha y: –No me quieren no sé por qué. –Es difícil mantener la generosidad. Entonces el caballo pinta en broma, sigue como puede y limpia.

HISTORIA NÚM. 3

Da miedo y lleva los botes de los desperdicios de comida 3 o 4. Si pudiera salir, iría al prado y volvería a su viejo establo para descansar con sus viejos patrones. Yo también volvería a saludar a sor Zenilde del guardarropa aquí en San Giovanni. Si estuviera

afuera con el caballo, no lo llevaría a ningún lado, lo dejaría aquí porque no andaría en caballo. Desde que estoy aquí, me he vuelto fea y barrigona.

Mientras estamos en pleno fervor, como a las 12:15, de repente todos se van. Es la hora de la comida y nadie puede eximirse del horario establecido (excepto Tinta, que siempre está aquí).

Decidimos salir llevando la cabeza de Marco Cavallo por todo el HPP, para tomar el sol junto con los títeres. Subimos a la “montaña”. Dos tocan la flauta, uno el tambor, otro el pandero. Somos un grupito de una decena de personas, con Tinta y el omnipresente Olindo. Frente a la división M salen todas las mujeres. Improvisamos una representación de la canción de Marco Cavallo. Gran entusiasmo (en la tarde las mujeres de la división M las tenemos todas en el P). Luego la carreta se estaciona con la cabeza tendida delante de la dirección, hasta las dos de la tarde, y todos los que van y vienen la comentan.

Dado que hay sol, cantamos al aire libre, en la veranda del P. Alistamos la opereta de la paloma y la preparamos para llevarla a la Admisión de Mujeres. Cuando en la canción se nombran a los animales, aparecen sus figuras: se mueven según lo que dicen las palabras. Hay una atención fascinada y una participación en el coro. Las palabras son mostradas en grandes carteles, así todos pueden cantar.

Mientras cantamos, Gianni, el muchacho que estuvo con nosotros los primeros días (el que se cortó la mano), reaparece. Es muy difícil para él estar con los demás. No logra no provocarlos. Ahora casi todos le piden que se vaya. Yo también se lo pido. El único que no está de acuerdo es Franco, el joven que se convirtió en nuestro ayudante junto con Betty. No está de acuerdo que Gianni se vaya por petición nuestra. Vuelve el mismo razonamiento que hicimos para S. (que ya no está encerrado en la habitación) acerca de la exclusión. Los demás (incluso yo) objetan que es importante que Gianni acepte las reglas de la asamblea. Que esté entre nosotros sólo cuando acepta las limitaciones relacionadas con el estar juntos. Nos parece que es una forma de indicarle una conducta incluso para el afuera, para evitar que soliciten su hospitalización cada mes o que la gente lo golpee, como le sucede a veces. Pero mientras tanto hoy lo perdemos. ¿Es posible hacer algo junto con él? Nuestra relación con este jovencísimo internado hasta ahora ha terminado con una derrota.¹

Riccardo C., el marinero, desde hace algunos días viene con frecuencia y pinta usando todos los colores, furiosamente. Cuando termina unos carteles está feliz y se sube a la tarima

¹ Al día siguiente, Gianni huyó del hospital. Fue a dar a casa de una tía, donde destrozó todo. La policía fue por él y lo regresó al HPP, de noche. Cuando lo volvimos a ver, en la Admisión de Hombres, estaba atontado por los sedantes. Fingía ser policía y, esforzándose por hablar, nos pidió nuestras identificaciones. ¿Habríamos podido hacer algo? ¿Si lo hubiéramos retenido, habría pasado lo que pasó? ¿Cuántos gestos de ruptura, desesperación, impotencia están relacionados con las omisiones de quienes deberían entender?

para enseñarlos. Hoy pintó una hoja llena de trazos y colores intrincados. Es su gran novela de marinero que le dio la vuelta al globo. La quiere enseñar y contar. Al lado de la pintura pidió que se escribiera:

Las selvas y los changos, también los leones, los tigres, los gatopardos, las liebres. Tigres, leones, gatopardos comen liebres y ciervos. Los halcones y el águila baja así comer faisanes y come hasta gatos y va al campo bajo los pinos. Los changos se trepan a los árboles y comen coco –

allá abajo
el halcón
va arriba
de las casas
del campo.

Quiere que esta didascalía se lea muchas veces, para que todos la oigan. Hoy probablemente por primera vez logró decirnos su paraíso (o infierno) terrestre, su memoria del mundo fantástico y su bestiario.

La historia del hijo de Marco Cavallo continúa. Es el otro Gianni, el de la discusión sobre Dios, que inventa casi solo la nueva estrofa:

El hijo encuentra dificultades.
Después del internado va al servicio militar.

Artillería alpina de montaña
división Julia
III regimiento
27ª batería
con las mulas.

Y a lo mejor es su historia.

Tinta, por su parte, inventó una muy extraña continuación de la canción, que dice:

Marco Cavallo con las crines
jueves viernes y sábado va a Gorizia a su casa
con la luna llena
porque ayer llovía todo el mes.
El temporal s-choc s-choc tempestad nevaba
que no se podía ni caminar
había puro hielo y tormenta.
Y se calentaba en el trineo con motor
hacía mucho frío
tres grados bajo cero como en Rusia y en Siberia
el viento bora soplab a 100 km
y tumbaba incluso a la gente
y pronto viene la primavera el 21 de marzo
y habrá una excursión a las peñas
y a la playa a tomar el sol a la linterna
bajo el agua sólo hay peces y buzos
y relojes impermeables.
Además hay que ir bajo el agua a pescar peces y cangrejos.

Nosotros dividimos el texto en líneas en función del canto (que luego no se hace). Tinta dictó todo seguido. Pero con cierto fraseo rítmico, el de su tartamudez y de la unidad de imagen.

Hay que hablar también de la madre de Tinta, porque viene al P cada día por la tarde, como a las 4. Es una mujer pequeña y delgada, con el cabello jalado hacia atrás. Ha de ser viuda, o por lo menos separada del marido. Llega con una gran bolsa llena de galletas, chocolate, Coca-Cola, naranjada, y hace algunos días trajo un reloj (así que ahora el hijo tiene dos). Tinta se sienta a su lado, en una de las mesas de la sala de los carteles (siempre el mismo lugar) y mientras come, hablan de corrido y sin cesar. Vittorio calculó que en comida y regalos la madre le trae al hijo como la mitad de lo que gana trapeando pisos. ¿Casi como una indemnización por el hecho de tenerlo en el manicomio? Mira lo que hace el hijo y también lo que hacen los demás, con interés creciente. En algunas ocasiones, al ver que Tinta se halla bien con nosotros, se conmovió. Tenemos la vaga impresión de que viene todos los días para mantener el hijo a flote, no dejar que se hunda dentro del degrado de la C, que sigue siendo la peor división del hospital. Porque cuando Tinta estaba afuera, nos dicen, estaba mucho mejor que ahora. Y en la división sufre, a los veinte años, el destino de deterioro y embrutecimiento de cualquier internado. Destino que, sin embargo, tiene todavía la fuerza de rechazar, porque en la C se queda lo menos posible, prefiere andar por todo el hospital o venir aquí a hablar y jugar con nosotros, y nos trae también a su madre. Un día vino a visitarlo también su hermana, que

estudia tercero de secundaria, y habló con precisión sobre lo que estamos haciendo.

Vamos a la asamblea de las cinco con los médicos. Platicamos sobre cómo darle seguimiento al trabajo del P después de que nos vayamos. Nosotros afirmamos que el P tiene que terminar, para transformarse en algo más; que tiene su nacimiento, vida y muerte; que hay que inventar la prosecución del P, no su repetición o continuación meramente mecánica. Por tanto, el problema es: ¿cómo puede ser la prosecución? Sin duda llegó el momento de involucrar las divisiones y a los enfermeros para los cuales estar por ocho horas con los enfermos es en verdad demoledor si no existe la esperanza de hacer algo, de transformar la situación. Ante el trabajo de las divisiones está el tiempo liberador del P. ¿Pero puede aguantar en contacto con lo que lo rodea? La cuestión real es justo ésta: cómo empezar a quebrar el carácter absoluto de las necesidades a las que está sometido el día en las divisiones (el mismo problema surge para la vida afuera y repite el conflicto entre actividad explotada y subordinada y actividad libre). La evaluación general de los médicos acerca del experimento es positiva y nos piden que nos quedemos. Si pudiéramos quedarnos sería de todos modos necesario un trabajo recíproco para inventar la continuación y la reinención del camino que hemos abierto.

En la Admisión de Mujeres, justo después de la asamblea, corremos para hacer las operetas. Entramos con la cabeza de Marco Cavallo, no pintada, de papel maché aún sin acabar,

gris. Dentro de la sala de la división la cabeza se ve grandísima, fascinante. La hacemos hablar. Hacemos que muchos la toquen. Es como si estuviéramos en una chistosa gira, porque de la división M vinieron Rosina, Dina, Bruna y Patrizia para cantar. Están también muchos médicos (Damiani, Casagrande, Pastore, Piccione, Venturini, entre otros). En una electrizante atmósfera hacemos la *Opereta del Mirlo*. Rosina por la emoción se traba (fiebre de debutante); y es muy emotiva esta visita de los habitantes de una división a los de otra. Después de la *Opereta del Mirlo* todos se ponen a cantar, incluso los que habían sido espectadores. Cantamos en coro *Quiero divertirme corriendo*; Rosina y la cabeza de Marco Cavallo improvisan un diálogo – son momentos teatrales de gran tensión. Protagonista es la expresión/improvisación de todos.

Mañana aparecerá Marco Cavallo al aire libre. Hay que hacer crecer la fiesta, de la mañana a la tarde, preparar tambores, trompetas, megáfono. Hacemos una reunión para establecer las líneas generales del día. Porque mañana está invitada mucha gente. Y el anuncio del evento lo estamos dando desde hace una semana. Hay expectación.

Día veintiocho
16 de febrero, viernes



Proyecto de viaje por el mundo y primera aparición de Marco Cavallo

(se comienza a imaginar a Marco Cavallo recorriendo el mundo; muestra de los colores de Marco Cavallo; recorrido con tambores por las divisiones para reunir gente; aparición con cantos y bailes)

A muchísima gente que viene desde que abrió el Py que enseguida dibuja, canta, actúa, conversa y escucha le contamos una historia fantástica: el proyecto de viaje por el mundo de Marco Cavallo, el viaje en el vasto mundo. Todos se divierten. Siguen el juego del movimiento. Se trata de darle al objeto construido (el caballo) la dirección hacia el mundo de afuera. En medio de las historias que son presentadas sobre la tarima, de las improvisaciones, de los diálogos, el cuento del viaje se vuelve el centro de interés. Es el argumento del día (y será el argumento subyacente de los días hasta la fiesta final). Hoy es la culminación de algo, Marco Cavallo “aparece”: sentimos que es como si comenzara el vuelo. Es necesario que todos vivan este inicio de vuelo. Para ello hay que “montar” la aparición sin ejercer violencia, siguiendo la curiosidad que todos tenemos de ver aparecer el objeto que desde hace muchas semanas está

invadiendo todo el hospital. Esta proyección hacia el exterior es otro elemento unificador para la comunidad del P.

Por la tarde: construcción de la aparición de Marco Cavallo: con los dibujos hacemos banderas coloridas, asombrosas; tambores con los botes tomados de las cocinas; abrimos la gran terraza: viento bora y sol; pegamos carteles coloridos en las paredes exteriores; clavadas en los prados florecen las banderas; es el primer estallido al exterior.

Después salimos en marcha; teatrino ambulante, enfermos, estudiantes que llegaron hoy de Bolonia, nosotros, enfermeros, médicos; vamos de división en división para recoger a quien quiera ir: la marcha se alarga y cuando regresamos con la gente que llegó al P o se quedó a esperarnos somos en verdad muchos, muchísimos. Parece que no cabemos y pensamos cómo será el día de la fiesta.

Entrar en las divisiones con las banderas de papel y salir de la sombra al sol son imágenes estupendas: no “estéticamente” bellas, sino teatralmente eficaces como señales de algo diferente al manicomio (a la idea de manicomio que cada quien lleva consigo: y hay que notar que algunos de los que vienen aquí tienden a ir tras lo feo y deforme, el loco horrible, en lugar de ver el aspecto vital que, tal vez apenas perceptible, todos poseen y expresan. Son los más jóvenes quienes comprenden mejor: Fabio, por ejemplo, un estudiante triestino de medicina, sacó las fotografías hasta el momento más justas: en ellas el paciente se ve y se entiende como hombre, no como loco).

Rosina, Ortensia y otros inventan una canción para la salida.
Aquí está:

LA SALIDA DE MARCO CAVALLO

En este fausto día
de leticia y de fe
Marco Cavallo Marco Cavallo
aparecerá jubiloso
en la veranda del P

Nosotros sus amigos queridos
queremos con todo el amor
participar en esta
dramática aparición

Para salir afuera necesitamos
cortarle una nalga
porque la nalga
está muy gorda.

Viva Marco Viva Marco
Viva Marco Viva Marco

Cantamos y sucede “la aparición”: hay un breve discurso y una ceremonia rápida de bautismo. Y puesto que hace frío a pesar del sol, cerramos el ventanal y dejamos afuera el gran caballo. Cantamos todas las canciones que todos conocen (de

manera que siempre podamos cantar todos). Y después bailamos (hay una acordeonista no muy experta). Este canto y baile general generan la impresión de que en verdad Marco Cavallo ya es un hecho de todos: el símbolo colectivo. Y el viaje que comenzamos hoy significa para nosotros que también el lugar laboratorio P se está proyectando hacia el exterior (necesita ir al exterior) con todos nosotros y el caballo Marco.

Es esta imagen de una colectividad compacta entorno a su símbolo la que nos hace trabajar en el volante para distribuir mañana – Marco Cavallo en el dibujo está en las manos de todos, casi a punto de ser lanzado al espacio (también estos volantes nacieron como el trazo o el subrayado de un acontecimiento que ha involucrado a todos).

¿Cómo conducir el siguiente bloque de días? Porque ahora en la vida del P hay una aceleración hacia la conclusión y corremos el riesgo de dejarnos llevar por el exceso de velocidad: que nos conduce, a fin de cuentas, a violentar el proceso natural de maduración. En todo caso, el movimiento sin duda es éste: Marco Cavallo del Hospital Psiquiátrico al barrio a la ciudad.

El recorrido por las divisiones lo hacemos entre muchos, pero “en voz baja”. Después de la gran aparición, con toda la gente, es necesario un paseo quedo. Y todos están convencidos de ello. Como están convencidos de que hoy fue un gran día: el principio de la salida de Marco Cavallo recorriendo el mundo.

Día veintinueve
17 de febrero, sábado



Comienza el viaje de Marco Cavallo recorriendo el mundo

(historia de Pulin y de su madre e historia del naufragio de Cadelli; lista de lugares donde llevar nuestra bestia; nace la idea de crear el jardín de la Amiga de Marco Cavallo)

Esta mañana cuando todavía había poca gente entra una señora alta delgada y rubia y pide hacer el retrato de Franco Basaglia. Pinta y enseguida se va, muy satisfecha. El retrato es bueno, “parecido”. Otra señora hace un dibujo abstracto y afirma que se trata de la ventana con 114 vidrios, aquélla que se ve desde la oscuridad de su habitación. A Cucú hoy le duele la mano (artritis) y se lamenta porque le cuesta dibujar. Pulin después de tantos dibujos de campo y de mar hace su primera historia en la cual se ve:

1. la casa
2. el campo con las vides
3. la mamá y Pulin que van a la cama y se dan las buenas noches
4. Umberto que sueña con la mamá
5. la mamá que prepara una pasta.

Cadelli hace la historia de su naufragio (es Stefano quien le pide hacerla). Resulta una historieta en la cual Cadelli por primera vez se dibuja también a sí mismo.

Cuando Cadelli y Stefano llevan la historia a la tarima, pido a Cadelli que la cuente. Habla sólo para responder las preguntas, pero con extrema precisión. Y lo más novedoso es que habla en medio de todos. Crece la atención porque seguimos un itinerario que también es una vida y porque ahora Cadelli, que parecía del todo renuente a hablar de sí mismo (pienso en su primera historia, aquélla del hombre y de la mujer que no dicen nada), nos revela lo que ocurrió antes de su primer ingreso al manicomio. ¿Cuántos años tenía cuando se aventó del barco que fue alcanzado por un torpedo en el Mar Adriático? Veintidós, responde. Desde entonces ingresó aquí. En el diálogo está presente el jefe de división Casagrande. La presencia y la atención con la que siguió (por cierto, el diálogo fue a distancia, yo sobre la tarima y Cadelli al fondo cerca de la gente: todos debían *seguir* continuamente los diálogos llevando la mirada de mí a Cadelli) les dio seguridad a las preguntas que yo hacía. Las cuales en el fondo eran sólo una prosecución del diálogo que Cadelli ha abierto con todos nosotros desde hace varias semanas.

Con una estudiante de la universidad de Bolonia improvisamos la *Historia de Dario*, que Cadelli dibujó hace algunos días. Pero esta historia suya Cadelli no se detuvo a verla. Se fue rápidamente justo después del diálogo del naufragio.

Después canta Paulina, juega a las vencidas con Federico, y canta Erminia. En resumen, la atmósfera se torna relajada y alegre. Hacemos una asamblea sobre dónde llevar a Marco Cavallo. Y surge una ruta, que es ésta:

al hospital
al Parque
al campo
a Venecia
a Plaza Grande
a los jardines
al Carnaval
cerca de la casa de Tinta en la plaza del Rosario
a recoger a Patrizia (la hermana de Tinta)
a la ciudad
a encontrar al hijo de Elisa, Mauro, en Medea
a Servola para el Carnaval
a la provincia
a Servola
a Observación
de los jardines públicos a plaza Unità
al paraíso junto con Lucia
a San Servolo
el viaje debe durar dos años
una semana

Está entonces la idea de la ciudad, del salir afuera; y cuando Tinta dice: –Que pase también por mi casa –surge la idea de

que Marco Cavallo pase frente a la casa de los enfermos. Y esto sería en verdad un gran viaje humano.

Cantamos de nuevo y nos despedimos, y muchos nos quedamos a reorganizar el P para la última semana antes de la fiesta.

Escribimos una gran manta que dice: **COMIENZA EL VIAJE POR EL MUNDO DE MARCO CAVALLO** (que es el tema de la próxima semana). Lola, quien siempre vino a coser la ropa de los títeres (es una vieja interna napolitana simpatísimísima; todos los días es puntual a la apertura del P, y es de las últimas en irse; cose de manera continua, mecánicamente), hoy comienza a coser banderas hermosas por sugerencia de Ortensia: y cuando ve que nos ponemos a jugar con sus banderas, probablemente se da cuenta de golpe, por primera vez, de que sus costuras han sido bastante útiles, se ve muy contenta.

En el espacio dedicado a los títeres se planea construir el lugar natural de la Amiga de Marco Cavallo: colgando desde lo alto figuras, pintadas y móviles, que sean pájaros, hojas, flores, e invenciones de todo tipo; construyendo árboles multicolores, animales, cerezas; un grupo de estudiantes triestinos muy jóvenes comienza a construir un ave del paraíso: del Paraíso Terrestre de la Amiga de Marco Cavallo.

Día treinta

20 de febrero, martes



Los enemigos de Marco Cavallo

(el P fue abierto por los enfermos y se trabajó autónomamente antes que nosotros regresáramos; opereta de los enemigos de Marco Cavallo; plano de un avión; doble canción de cuna)

Llegando a eso de las 11 encontramos el P ya lleno de gente. Entraron por las ventanas y están trabajando. Además, Cucú desde hace varios días tiene en su bolsillo las llaves y entra cuando quiere. Ya no nos espera afuera, lo encontramos ya adentro. Es Betty quien prácticamente desde las 9 de esta mañana se ha ocupado de la organización (en este momento Betty se encuentra bien, está lista para ir a casa). Antes de que llegáramos vino el jefe de división Belsasso y platicó con quien estaba. Nos parece que el P como unidad expresiva ya procede por cuenta propia.

Llegó el asesor cultural desde Bagno a Ripoli, Florencia. Con él y con la secretaria de la biblioteca municipal (llegaron juntos) vamos a la C por nuestros amigos. Estas visitas a la C para llamar a Lucio, Ludovico, Tinta, Petronio, Dante, Paulina,

Pierin y a los otros constituyen algo contrastante y vivo. Entramos cantando, nos ayudamos a caminar, a subir y bajar las escaleras. Lucio debe ser sostenido y puesto en la silla de ruedas. Lo ayuda Tinta. Las primeras veces que Lucio y Tinta venían al P discutían a menudo. Lucio se enfurecía por las continuas provocaciones de Tinta. Ahora es Tinta quien viene a decirnos por las mañanas que vayamos a buscar a Lucio. Se han vuelto amigos. Tinta parece muy generoso y trata por todos los medios de ser útil, hacer algo de lo que hacemos nosotros. Y trata de ayudar a los otros, aun si lo hace en ocasiones de modo imprudente. De la C vienen hacia el P como escapando.

Dante, un hombre de mediana edad con una gran panza y una cara ancha y simpática, casi completamente sin dientes, camina a pequeñísimos pasos. A menudo se orina. No le gusta hablar (pero dos o tres veces cantó canciones obscenas) salvo para preguntar continuamente: –¿Tiene un cigarro? –Viene al P sobre todo para pedir cigarros y para estar en compañía. Un par de veces también dibujó. Petronio en cambio va corriendo, todo inclinado hacia adelante, contento de ir a “pintar”. Ludovico, un viejito encimoso con cara de niño, se mete siempre en medio de todo. Delante de una foto suya un día dijo: –Mire, éste es mi hermano. –De cualquier modo, está interesado en todo lo que se hace y está en el P de manera permanente, como Lola, Cucú, Bruno, Sergio, Fulvio, Toni B. Con tipos como Ludovico es muy difícil convivir, porque está totalmente deshecho. Pero también con él hay que trabajar, con mucha atención y respeto. Pierin es un excampesino, pequeño y entumecido. De vez en cuando

dibuja una especie de casita o iglesita, con dos trazos de color, y repite el dibujo muchas veces en cada hoja, como si fuera un alfabeto. Nos contó que tenía una casita con su huerto, quién sabe dónde. En el manicomio, donde la capacidad de expresión día tras día se disuelve, las historias de cada uno parecen montoncitos de ceniza.

Desde hace algunos días nos ocupamos menos de los dibujos. También porque nos parece que la pintura ha dado todo lo que podía dar, es decir, el impulso a los trabajos grupales, a la emersión de las vidas personales, a las historias, las escenografías, los carteles. La hoja en blanco ya ha entrado en la costumbre expresiva.

Hacemos una nueva opereta, partiendo de la escena inventada por Cucú (los enemigos de Marco Cavallo), y de los temas surgidos la semana pasada (el muro, la exclusión, los enemigos de quien se quiere liberar). Hacemos una primera versión a canto libre, con dificultad: y es aburrida. Pero al final establecemos un tema que todos pueden cantar. Y sobre la base del tema se reescribe la opereta (un canto libre es difícil de repetir, porque sigue un camino sin carriles de canto fijo).

OPERETA DE LOS ENEMIGOS DE MARCO CAVALLO

Marco Cavallo sale con su Amiga
a pasear por los prados

De pronto llegan los enemigos
son muchos y son bigotones

Estos enemigos son malos
son todos soberbiotes

Tienen los cabellos encanecidos
porque son unos vejestorios

Marco Cavallo les hace una reverencia
para hacerles ver que es superior

Pero los enemigos traidores
le roban a su Amiga

Marco Cavallo llevado por la ira
por la rabia les da una buena patada
y les hace ver estrellitas
y los manda al hospital

Viva Marco Viva Marco
Viva Marco Cavallo.

Hoy vino Gualtiero (Walter) de la C con un plano de avión. Lo veo en la veranda, tiene algo que mostrar, pero no tiene el valor para entrar. Lo llamo. Saca una hoja de cuaderno y ahí está el pequeño proyecto (dijo que necesitábamos un automóvil, en vez del caballo, porque el caballo sólo carga peso, no es

libre). Les proponemos a tres estudiantes que trabajen con él en la construcción del avión. Y el avión que construyen, con cartones coloridos, es bellissimo. Gualtiero está feliz y lo lleva al escenario (organizamos con él una entrada teatral), donde nos hemos reunido para cantar. Cuando entra en escena hay un gran aplauso para Gualtiero y su avión, que colgamos en lo alto en la boca de Marco Cavallo.

Somos muchos y el tiempo es bello. El Paraíso Terrestre continúa llenándose de objetos colgantes, variopintos. Con las varillas de madera hicimos algunos árboles estilizados, de los cuales cuelgan, con hilo de nylon, grandes figuras de peras, manzanas, hojas, flores, bestias. Muchísimos otros *móviles* (objetos suspendidos en movimiento) los colgamos del techo. En varias partes del P recortamos y pintamos esta flora y fauna del Paraíso Terrestre.

En el grupo que canta alrededor de la tarima de pronto llegan dos hermanas. Tendrán entre cincuenta y sesenta años. Una está hospitalizada y la otra, delgada y gentil, vino hoy a visitar a su hermana. Beatrice, la enferma, canta quedito una canción de cuna en italiano. Sin embargo, es una melodía extraña y Stefano dice: –Esta canción de cuna es alemana. –Entonces, la hermana viene a la tarima y dice: –Sí, es una canción de cuna alemana, que nos cantaban siempre cuando éramos niñas. –Entonces les preguntamos: –¿Por qué no la cantan en alemán? –Empiezan a cantarla, con gracia y dulzura. Para mí es como si se abriera una grieta dentro del “mito habsbúrgico” con estas

dos hermanas en espejo, una enferma y una sana, unidas en la infancia de lengua alemana, divididas por la enfermedad en la vejez en lengua italiana.

A las divisiones vamos tarde, porque en el P tampoco hoy terminábamos de estar y hablar. Vamos a la D, la de los hombres, a hacer las operetas. Pero estamos exhaustos e incluso Rosina se olvida de las melodías. Hacemos *La paloma* y *Los enemigos*. El encuentro les gusta de todos modos. Rosina, Dina y Patrizia después de la D proponen que vayamos a la división N, a la “montaña”. Vamos, pero ya todos están dormidos.

Día treinta y uno
21 de febrero, miércoles



Día de los carteles

(se comienzan a llenar de dibujos los seiscientos carteles que hay que pegar por toda la ciudad; evolución del Paraíso Terrestre; todos los que vienen encuentran qué hacer; opereta de Marco Cavallo chambeador; y otras cosas)

Pepe Dell'Acqua doctor de la Q lleva por la mañana seiscientos carteles que tienen impresa hasta arriba la frase: FIESTA DE MARCO CAVALLO y quién la convoca (internos, médicos, enfermeros, comité de barrio, nosotros "artistas"). Y todos comenzamos a pintarlos. La acción continúa todo el día ininterrumpidamente. Todos estamos concentrados en pintar para comunicar al exterior. La pintura de repente volvió a ganar impulso, pero dirigida hacia el afuera. Hay muchísima gente. Parece un movimiento de invención única, compacta. Por la tarde, cuando recorremos los dibujos uno por uno, es como seguir un libro de comunicación, bellissimo. Y encontramos todas las imágenes que nacieron en el P en estos dos meses, y combinaciones nuevas.

Hacemos también los dibujos de los lugares a dónde llevar y mandar a Marco Cavallo: es más, el día comienza pintando y contando el itinerario mitad real y mitad imaginario del posible viaje de nosotros con nuestra bestia.

También hoy vamos a la C a recoger cantando a nuestros amigos, que vienen a pintar los carteles. Cucú hace un nuevo libro grande (es el número once). Vienen dos muchachos drogadictos que trajeron aquí el otro día. Los encontró la policía la otra noche tirados en la calle, inconscientes. Comienzan a hacer carteles llenos de colores puros y libres espacios.

Avanzamos con el Paraíso Terrestre (lo cuidan mucho los nuevos grupos de estudiantes que vinieron de Bolonia): tiene tres árboles, muchos pájaros, hojas, frutos, osos, gatos, mariposas: todas estas imágenes giran sobre sí mismas y se balancean despacio y es como si fueran núcleos de color suspendido (amarillo, rojo, morado, anaranjado, índigo, marrón, azul, verde, blanco, ocre, rosa, negro).

Por la tarde el frenesí de los carteles continúa y crece con tanta gente que vino porque corrió el rumor. Y los dibujos a témpera o plumón son cada vez más bellos. Viene también Rotelli, el jefe de división de la “montaña”, con un grupo de mujeres de la división M. Le preguntamos si la imposición (ocurre delante de nosotros) de una enfermera que obliga a una enferma a dibujar según él es justa. Dice que no: entabla él el diálogo. Poco después dibujan juntos. También junto con la enfermera.

La canción del hijo de Marco Cavallo se estancó después de la estrofa del viaje a Siberia. Pero es justo así, porque el hijo no fue construido, no existía y por lo tanto tuvo una vida breve. Ahora la historia de Marco Cavallo camina a través de imágenes concretas, es la experiencia que hemos vivido nosotros (enfermos, médicos, enfermeros, artistas, estudiantes, políticos, etc.) junto al caballo de madera y papel maché. No necesitamos perseguir metáforas, porque en la metáfora hemos entrado nosotros (y, por tanto, habrá que salir de ella de golpe). Además, en historias colaterales la historia mayor continúa. La *Opereta de los enemigos* es una continuación. Y la opereta que hacemos hoy lo es también, y bastante adecuada. Así va:

MARCO CAVALLO CHAMBEADOR

Marco Cavallo
era un muy buen trabajador
lleno de voluntad y energía

Iba a menudo
desatado y sin carreta
y comenzaba de nuevo a trabajar

Marco Cavallo
llevaba los botes y los bultos
de la ropa interior limpia y sucia

Viva Marco Viva Marco
Viva el caballo trabajador

Aun enfermo
hacía siempre su trabajo
y en su lomo
cargaba también a quien quisiera ir
a cabalgar

Comía poco
y trabajaba bastante
cuando estaba cansado
y no podía avanzar
él se detenía
y muchas veces a mitad del camino

Viva Marco Viva Marco
Viva el caballo trabajador

Después de treinta años
de estar aquí en el HPP
muy capaz y chambeador
Marco Cavallo
ha envejecido su edad en el hospital
llevando la carreta de arriba abajo

Viva Marco Viva Marco
Viva el caballo trabajador

El señor patrón dice
Marco Cavallo es viejo

mejor una furgoneta
para transportar;
se come el forraje y el heno
y se da la bella vida
y no trabaja más:
sí sí lo vendo
sí sí lo vendo
sí sí lo vendo al caballo chocho

Y cuando llegó la hora
que vinieron por él
Marco Cavallo triste
no quería partir
había una grande furgoneta
verde y toda cerrada
lo aventaron ahí
pues no se quería subir.

Pobre Marco pobre Marco
pobre caballo trabajador.

Las melodías cambian de estrofa en estrofa según la atmósfera (las tres edades de Marco Cavallo: por cada edad hacemos un Marco Cavallo distinto también en su color). Marco Cavallo joven lo hacemos reaparecer de golpe al final de la opereta (que tiene un final triste). Y la aparición del caballito Marco, azul, desata el entusiasmo.

Inmediatamente después los estudiantes de Bolonia cantan una canción compuesta por ellos hoy aquí en el P. Busca responder a la pregunta: ¿qué es un estudiante hoy? Es una canción que gusta mucho, con una autocrítica no obvia. En el fondo estos estudiantes vienen al P de Trieste Bolonia Trento Milán y quien esté internado en el HPP ¿cómo se lo explica? La canción busca ser una respuesta.

CANCIÓN DEL ESTUDIANTE

El estudiante es *uno*
a quien le dicen *estudia*
ahora que de tu *mañana*
nos encargamos nosotros

El estudiante está *a menudo*
triste porque *aprende*
tantas cosas que no sabe
si son verdaderas

De vez en cuando viene al *P*
y le preguntan quién es
y él descubre que
que no lo sabe

Y él aprende también
que su cuerpo no es
solamente cabeza

solamente cabeza
que todo el resto
no lo sabe usar
y que quisiera
tanto aprender

Hoy quiere descubrir
cómo van sus piernas
y dice a todos quiero bailar
y dice a todos quiero bailar

Habría de plano que enseñarle

Vamos a la división N a representar las operetas. La habitan mujeres casi todas ancianas que nos reciben con entusiasmo. Se nos olvidan las melodías, pero es fácil inventar y lanzarnos a improvisar. Todo termina en grandes besos y abrazos. La N es la sección donde vive Rosina.

En nuestra reunión de la tarde comenzamos a organizarnos para preparar los lugares de la fiesta (hay que adornar el gimnasio donde iremos; escoger el recorrido para atravesar la ciudad; construir la Amiga y encontrarle los vestidos; el trabajo se prevé enorme).

Día treinta y dos
22 de febrero, jueves



Día de la Amiga de Marco Cavallo en el Paraíso Terrestre

(la sala de la fiesta; viene la televisión y las lámparas nos sirven también para iluminar las operetas; canción de cuna general)

Vamos a la sala donde haremos la fiesta. Hay que atravesar toda la ciudad pasando por San Justo. En la sala ya pusieron los adornos tradicionales del carnaval, pero los quitaremos todos. El espacio de la fiesta queremos reinventarlo nosotros, según el estilo del P. Mientras tanto, en el laboratorio seguimos pintando los carteles. La idea del gran domingo urbano está conquistando a todos y ya cada acto es proyectado hacia el exterior. Se va perdiendo un poco la atmósfera casi íntima del P; ahora es como si el laboratorio estuviera abierto a la ciudad, espacio al centro de un barrio en vez de un manicomio. Ya sea porque continuamente viene gente de la ciudad, del teatro, de fuera de Trieste, o porque en todos nosotros se proyecta la salida, pensamos en las calles por recorrer y lo platicamos, y cada quien, mientras hace los carteles, sabe que lo que está dibujando será pegado en los muros de la ciudad y es como si

dibujara sobre los muros. Los seiscientos carteles se terminan de hacer rápido y se los llevan. Son llevados a la ciudad y pegados en los muros.

(Algo cayó sobre uno del grupo, porque de repente lo vemos casi incapaz de hablar y de cantar. Por algunas horas nos sentimos tensos, en busca de un nuevo equilibrio, porque el problema de uno es de rebote el problema de todos y no es posible que un problema personal no se mezcle en la vida colectiva. En este caso la armonía de una parte del grupo momentáneamente se quebró. Así el golpe es durísimo, pero no queda más que seguir adelante. Y siempre es posible hacerlo. Sin embargo, cuesta un gran sacrificio. Y permanece una marca imborrable.

Sea como sea, es también a través de la dureza de ciertos desencuentros que un grupo se construye y se pone a la prueba. El grupo que hoy somos encontró un entendimiento (parcial) a lo largo del trabajo (sobre todo en lo que concierne a aquéllos que se incorporaron cuando el trabajo ya había empezado): pero el entendimiento ha sido también fruto de duras aclaraciones, de la dificultad de entenderse, y en ocasiones de la difícil superación de un recíproco atropello).

Viene la televisión, el equipo de Radio Trieste. Vittorio y yo aceptamos porque nos interesa que de Marco Cavallo se hable afuera, en toda Italia. Que se sepa de este modo de estar juntos en un lugar que la mayoría considera espantoso (y es espantoso) y de la transformación realizada aquí desde hace tiempo. Éste,

pensamos, es un pequeño episodio que hay que dar a conocer para que la mentalidad de la gente se transforme.

Alguien del grupo no está de acuerdo sobre la llegada de la televisión: primero porque no lo platicamos, segundo porque no tenemos herramientas de control, no sabemos qué saldrá al aire. Hay crisis y enfrentamiento entre nosotros. Fue seguramente una falta de mi parte y de Vittorio, que les avisamos a los demás en el último momento, en parte porque se nos olvidó, en parte por elección deliberada. Por ejemplo, yo no quería que se creara la “expectativa” de la televisión, porque hubiera podido alterar el trabajo en el P y en las divisiones, preparando una atmósfera de exhibición falsa (incluso de parte de nuestro grupo). Pero de esta manera seguramente pasamos por encima de nuestros compañeros. En la discusión, bastante difícil, yo sostengo que las garantías que tenemos por parte de la televisión son suficientes y que saldrá al aire una reproducción bastante exacta de lo que estamos haciendo, porque así se nos prometió. Defiendo además la aceptación de la televisión diciendo que está bien que los enfermos y la TV se encuentren; que es justo que los enfermos se vean junto a las cámaras y los camarógrafos de esta televisión que ven cada tarde; y que está bien que después se vean en pantalla. O, aunque no se vieran, que se sientan no excluidos por la presencia de un medio que va a todos lados, que filma (y deforma) todo: en efecto ¿acaso hay algo más deformado que un loco, sobre todo en la opinión de la gente? ¿Qué deformación puede agregar la televisión?

Pero otros del grupo consideran capciosa la argumentación, permanecen decididamente en contra.

De hecho, la acción del equipo de televisión es discreta y divertida. Nos sentimos involucrados al mirar que las cámaras nos filman, y nos sentimos un poco exaltados (todos). Conseguimos que nos enciendan las luces para iluminar las figuras de las operetas. Ya que antes de que la televisión llegara inventamos una opereta nueva que nos gusta muchísimo, todos la cantamos para que la filmen. La opereta se titula:

MARCO CAVALLO EN EL PARAÍSO TERRESTRE

Lejos de las serpientes enemigas
 Marco Cavallo se mantiene orgulloso
 de sus perseguidores
 por no ser un vanidoso

Ahora que está en el Paraíso Terrestre
 está contento está muy contento
 también estaban Adán y Eva
 tentados por la serpiente

Había árboles maravillosos
 manzanas y fruta en cantidad
 peces y aves deliciosas
 y las bestias de la tierra

Y la amiga que lo quiere
 aparece en medio del paraíso
 entre flores frutas y osos

la serpiente tentadora
escapa triste con la cabeza hacia abajo

Viva Marco Viva Marco
del Paraíso Terrestre

Es verdaderamente fascinante cuando el Paraíso Terrestre aparece: hojas frutas y mariposas. El Paraíso de la opereta es la continuación del Paraíso Terrestre construido en la sala de los títeres. Y es un paraíso que nació de la fuerza de este trabajo colectivo: es su *forma* concreta. Mientras estamos todos juntos cantando y sin dejar de comenzar nuevos cantos y repitiendo todas las operetas, de repente tomo de la mano a uno y todos en fila vamos a la sala del Paraíso agarrados de las manos, unidos y cerca, y hacemos un gran círculo. Estamos tan unidos, tan cerca, que de golpe nos encontramos cantando juntos una canción de cuna que nunca termina. Es la canción de cuna de los nombres, que comienzo yo y que todos juntos improvisamos, y es un canto libre inventado por todos. Así, en un momento de crisis y tensión (y angustia) de uno de nosotros, recuperamos los nombres de todos, el nombramiento nos une en una hermandad nueva, como una gran familia, una comuna de “locos” y de sanos.

La canción de cuna duró más de media hora, repetida y variada continuamente y todos fueron más de una vez nombrados. Comienza así:

*Ninna nanna*¹ *ninna nanna*
ninna nanna por todos:
ninna nanna
 por Ondina
ninna nanna ninna nanna
ninna nanna
 por Dina
ninna nanna
 por Corrado
ninna nanna
 por Paulina
ninna nanna
 por Ludovico
ninna nanna
 por Vittorio
ninna nanna ninna nanna
ninna nanna por todos
ninna nanna
 por Burolo
ninna nanna
 por Bruno
ninna nanna ninna nanna
ninna nanna por todos
ninna nanna
 ...

¹ “Ninna nanna” es la expresión italiana para “canción de cuna” [N. de T.].

En la división M nos esperan todas las mujeres y representamos las operetas. Hablamos de la fiesta del domingo, del viaje de Marco Cavallo por Trieste. Terminamos entre fuertes abrazos y luego salimos. Anochece, y ya que el grupo que hace el recorrido está compuesto por más de treinta personas, nos dividimos en dos. Nos encontramos varias veces en los senderos, y de lejos cada grupo escucha los cantos del otro.

Durante la noche con Vittorio, haciendo el volante del Paraíso Terrestre, hablamos un buen rato sobre arte y expresión. Y concordamos que la forma suprema de expresión es quizá desarrollar al máximo la propia capacidad de escucha. El máximo de escucha para captar el mínimo de expresión. ¿Y no es esto invención recíproca? Escuchar para oír lo que dice el otro, no para escucharnos a nosotros en él (que es un peligro que corremos siempre). La capacidad de escucha forma parte de nuestro “ser artistas”. Reconociéndolo podremos usarnos útilmente. Pero reconociéndolo y aceptando sus consecuencias: porque normalmente parecemos más bien completamente sordos, sobre todo con respecto a quien tenemos más cerca.

Ahora todo el hospital psiquiátrico parece involucrado. Hay entusiasmo y expectativa. Grandes preparativos. Esta noche a las 8 mientras estábamos en el P llegó una interna a pedir volantes para distribuir, porque los solicitaban en la división.

Día treinta y tres
23 de febrero, viernes



Día del vestido de la Amiga de Marco Cavallo

(se encuentra el vestido para la Amiga: pero a unos les gusta y a otros no; hay que hacerlo de nuevo; juntos encontramos el tema de la fiesta; himno de Marco Cavallo)

Vamos al Teatro Stabile en busca de vestuarios. Buscamos sobre todo un vestido grande para la Amiga de Marco Cavallo, cuya cabeza comenzamos a construir ayer. Sin embargo, en el P esta mañana hay un gran caos, porque nos organizamos mal, y todavía llevamos las marcas de la momentánea crisis de ayer. El único momento vivo es cuando le ponemos el vestido a la Amiga y cuando, al arrojarle estopa sobre la cabeza, empieza a vibrar y de golpe se vuelve cabello. Así la Amiga tiene cara y vida.

Peppe Dell'Acqua viene a proponer que la fiesta del domingo no sea una fiesta y ya. Que tenga un significado, una indicación política. Con Casagrande, Pastore, Piccione y otros médicos conversamos sobre cómo actuar. Buscamos temas para proponer como emblemas. Cada quien propone una frase:

1. El P es un lugar donde se puede estar bien con los otros;
2. Marco Cavallo representa un símbolo de liberación;
3. Marco Cavallo es todos los excluidos;
4. Con Marco Cavallo a la cabeza los hospitalizados salen del HPP;
5. Marco Cavallo quisiera participar en la huelga general del martes;
6. Marco Cavallo está aquí con ustedes, ¿se quedará?
7. Salimos del Hospital con Marco Cavallo;
8. Marco Cavallo nos hizo vivir juntos.

Se vota por unanimidad por: MARCO CAVALLO ES TODOS LOS EXCLUIDOS.

Pero a las dos, después de la comida, cuando proponemos la frase en el P hay mucha perplejidad. Parece que ninguno la entiende. Entonces un enfermero propone: MARCO CAVALLLO “LUCHA” POR TODOS LOS EXCLUIDOS. La frase nos gusta así y todos la aprobamos. La escribimos arriba sobre hojas blancas y proponemos que abajo de las letras todos hagan dibujos para colgar en la sala de la fiesta.

El vestido para la Amiga encontrado en el Teatro Stabile, que parecía quedar bien, no les gusta a los que vienen por la tarde. En particular no le gusta a Rosina, que lo destruye con un par de ocurrencias sarcásticas. —*Mama che straza* (uy qué trapo) —dice. Y en efecto es un vestido hecho de harapos repintados. Lo guardamos y diseñamos otro. Tiene razón Rosina, si el vestido

no es de una tela bonita, es como tratar de sirvienta, también en la imaginación, a esta Amiga que en su vida siempre ha sido sirvienta. No puede ser de harapos su vestido de fiesta.

Sobre el vestido de la Amiga hacemos una canción. Y cantándola intuimos que esta canción es nuestro himno. El himno de Marco Cavallo:

En el árbol del Paraíso
floreó un hermoso vestido
es para la Amiga de Marco Cavallo
para ir juntos a la fiesta
en la fiesta estamos todos
está Giuliano
está Rosina
está Rosanna
está Dina
(etc., todos los nombres de los presentes)

En la fiesta estamos todos.
Marco Cavallo lucha por los excluidos
en la fiesta estamos todos.

En el final de la canción, repetido dos veces *in crescendo* con ímpetu, nos reencontramos todos. En el cansancio y caos (mu-cha gente – mucha tensión) ocurrió esta fusión, preparada du-rante largo tiempo, pero que estalló de repente.

Con los médicos y los enfermeros tenemos una larga asamblea y proyectamos la organización del domingo. Vamos a sacar con nosotros trescientos cincuenta hospitalizados. Necesitamos organizar autobuses y carros. Haremos un largo contingente pasando por San Justo. En San Justo nos detendremos para representar la historia de Marco Cavallo y de su Amiga. Debattimos también si llevar a Marco Cavallo a la huelga general del martes. Nos parece que todavía no es el momento, o sea que los enfermos no lo entenderían, porque Marco Cavallo aún tiene que definirse y entenderse en conjunto. Pero quizá nos equivocamos en sostener esta idea.

El final del día lo hacemos en la Q, donde representamos las operetas y concluimos con un gran baile, y nos damos cita para el baile general del domingo.

Día treinta y cuatro
24 de febrero, sábado



Día de los cantos y las banderas

(grandes preparativos para salir; historia de un joven excluido; vienen los periodistas; rueda de prensa; último periódico mural)

En una hoja, en la entrada del laboratorio, escribimos: **DÍA DE LOS CANTOS Y LAS BANDERAS**. Queremos repetir todas las operetas y las canciones del P y preparar las banderas para mañana. Mientras tanto, seguimos haciendo los carteles de Marco Cavallo que lucha por los excluidos (Cucú dibuja algunas cuñas todas rojas, y en un determinado momento sube a la tarima para explicarnos que esos trazos volteados al revés son las orejas de Marco Cavallo: por lo tanto, el mismo trazo puede significar más cosas); y luego vemos qué color obtuvo más votos: las siluetas de Marco Cavallo pintadas de azul son la gran mayoría. El domingo, entonces, un caballo azul atravesará Trieste.

Tinta se enteró de que el P va a cerrar. Entonces en el cartel de Marco Cavallo que lucha por los excluidos dictó:

Tinta hace huelga de hambre porque quiere
venir al P. A las 2 e incluso sin cenar para dormir acá.

Tinta [*firma auténtica*]

¡Sindicatos, a la huelga!

En el grupo que está cantando las operetas llega Remigio con un artículo del periódico de Trieste, *Il Piccolo*, con esta noticia: un joven dado de alta del manicomio era chantajeado por un velador quien lo amenazaba con revelar su pasado al jefe y hacerle perder el trabajo. De golpe paramos los cantos y leemos el artículo. El joven asesinó al velador. Remigio siente esta historia como suya, y de nuevo volvemos a hablar sobre el ser apartados, echados, excluidos. Situación que Marco Cavallo obviamente no resuelve. Y reside en esta impotencia el límite real de nuestra acción.

Hoy hay algunos periodistas entre los participantes de la asamblea (De Monticelli de *Il Giorno* y Pecorini de *L'Espresso*). Y como periodistas los presentamos a todos. Rosanna grita: —¡Dicen puras mentiras! ¿Qué van a escribir sobre nosotros? —Los periodistas responden con inteligencia, suscitando simpatía, prometiendo que serán precisos. Y es junto a ellos que, en el P, cantamos por última vez *En el árbol del Paraíso*. Después todos nos despedimos diciéndonos hasta mañana, pero algunos se quedan porque damos una rueda de prensa, que tiene el objetivo de explicar lo que hicimos en el P y lo que vamos a hacer afuera, dado que mañana salimos a la ciudad.

De los periódicos, están representados *Il Piccolo*, *l'Unità*, la *Ansa*, *Primorski Delo*, *La Stampa*, *Il Giorno*, *L'Espresso*. Hacemos una introducción sobre el significado que fue adquiriendo el laboratorio P, sobre nuestras relaciones con el hospital, sobre la relación que esta acción tiene con el teatro (participación/ expresión como dilatación de la idea de teatro) y con el arte en general (intentamos que todos pudiéramos expresarnos –insistimos– pero no venimos a hacer “arte”), y sobre lo que cada uno obtuvo al venir aquí. Insistimos sobre todo en que trabajamos sin un espíritu misionero o piadoso (la buena acción con los locos), poniendo en juego nuestro oficio (quien se dedica al teatro su oficio teatral, quien es pintor su oficio de pintor, quien es profesor su oficio de profesor, etc.), es decir, confrontando nuestras capacidades técnicas con la continua necesidad de inventar, encontrar soluciones, hacer teatro, pintura, música, pedagogía a través de caminos accesibles a todos, en los que todos sean protagonistas. No es cierto que los internos hayan hecho todo por iniciativa propia: lo hicimos juntos. ¿Renunciamos a algo de nuestra expresividad? No: a lo largo de las dificultades comunicativas seguramente dilatamos nuestra receptividad. Y es precisamente este encuentro constante de lo que todos sabían hacer lo que estableció una paridad en el plano expresivo y un desafío constante (a nuestro oficio). Las preguntas y respuestas sobre estos temas continúan por un par de horas, casi hasta las dos de la tarde. En la rueda de prensa, mientras todos comían, se quedaron también Tinta y Graziella, y luego muchos estudiantes, y Mariagrazia Giannichedda (quien interviene hablando del hospital, sobre el hecho de que, aun abriéndolo y

expandiéndolo, el manicomio siempre se reconstituye y que, sin embargo, siempre es necesario superarlo: es decir, expone las contradicciones en las que está inmersa la experiencia en acto en Trieste). Después despedimos a los periodistas y los citamos también para mañana.

Muchos nos quedamos en el P para preparar banderas, carteles con las letras de las operetas, mantas. Y de pronto, a las tres, llega Rosanna diciendo que un grupo de médicos y enfermeros trata de detener la salida de Marco Cavallo. ¿Por qué? ¿Qué pasó? ¿De dónde vino esta toma de posición tan improvisa? Llega noticia tras noticia. Los hospitalizados que están en el P, estupefactos, no comprenden por qué quieren detener a Marco Cavallo. Pero si lo construimos nosotros, dicen, los únicos que pueden decidir qué hacer con él somos nosotros. Tratamos de responder a esta toma de posición (hubo una asamblea, a la que no fuimos invitados, formada por aproximadamente veinticinco médicos y enfermeros) con un periódico mural muy sintético, pero también buscando información precisa, porque tenemos la impresión de que las noticias que llegan son distorsionadas. Y a partir de distorsiones no es posible un diálogo.

A las 17 horas el P está lleno de gente que discute acaloradamente, grupos grandes y pequeños. Vino el jefe de división Rotelli en representación de los disidentes con un texto de volante. En parte, las posiciones se aclaran. En el volante apoyan la fiesta de Marco Cavallo, pero la contraponen a la huelga general del martes. ¿Por qué contraposición? Si ésta es una

fiesta de lucha, ¿por qué no se relaciona con la huelga? Proponemos volver a hacer el volante eliminando la contraposición, porque estamos en toda la disposición de firmarlo y distribuirlo también nosotros. Dice Rotelli: —Marco Cavallo se volvió un símbolo demasiado importante. Llevarlo afuera significa hacer de él un buen “producto”; significa decir que la administración provincial de Trieste exporta buenos hospitales. Por el contrario, no todo está bien. La situación todavía está fea. Los enfermeros son explotados. Éste no es un hospital modelo. Los enfermos no tienen ropa interior. Tienen ropa vieja. Por eso se llegó incluso al punto de proponer que Marco Cavallo no saliera.

Nos volvemos a citar a las 10 de la noche, para una asamblea general sobre el volante y el significado de la fiesta de mañana.

En el otro extremo de la ciudad, en el barrio San Vito, están decorando la sala/gimnasio. Las paredes se cubren de carteles y periódicos murales. Un pintor de Trieste, Guarino (es él quien se ocupa de vez en cuando del colectivo Arcobaleno, el pequeño laboratorio de pintura abierto en un cuarto de la división Q), envuelve en forma de pañuelo una hoja de papel crepé azul claro alrededor de la cabeza de un señor bigotón, un busto de yeso de Edmondo de Amicis colgado absurdamente a la mitad de la pared. Desde ese signo el escualor del gimnasio se derrite en ocurrencias grotescas y en una continua creciente presencia de color. Recreamos en una esquina un poco de Paraíso Terrestre (figuras suspendidas) y poco a poco es como estar de nuevo en el P.

A las diez (de la noche) vienen Franco Basaglia y los médicos jóvenes y comienza la reunión. Dialogamos sobre el significado

que tiene la salida de Marco Cavallo, sobre su importancia. A todos, la presencia de Marco Cavallo les parece de excepcional envergadura, porque carga con todas las contradicciones del hospital, de nuestro trabajo juntos y de los distintos modos de conducir la transformación del manicomio. Por momentos, la discusión es sumamente tensa. El grupo de disidentes pone el problema de Marco Cavallo para evidenciar una vez más ciertas situaciones contradictorias. Para ellos, decir que Marco Cavallo tiene que salir del hospital, significa llamar a todos a una dura discusión. En el fondo, partimos de Marco Cavallo porque éste puede representar tanto el aspecto bello como el aspecto contradictorio de una realidad. Y no queremos que la experiencia que tuvimos sea usada para encubrir una situación, dar coartadas. Pero se corre también el riesgo de que esta toma de posición no sea comprendida ni vivida por todos los que participaron en la experiencia con nosotros: los hospitalizados, la mayoría de los enfermeros, todos los que vinieron al P y los que trabajaron en él desde el principio. Si Marco Cavallo no saliera, por ejemplo, la decisión no sería comprendida por gran parte del hospital, ni por la ciudad: por el contrario, existe la espera de un encuentro, de una salida ya cargada de demasiados significados. Sería muy contraproducente detenernos, justo porque Marco Cavallo se ha vuelto demasiado importante y, en un modo u otro, nos representa a todos. Al final, a pesar de las diferencias de opinión y a pesar de la dureza del enfrentamiento al interior del grupo de médicos, llegamos a concordar (a las tres de la madrugada) un volante común, en el que se da la justa valoración de la fiesta de Marco Cavallo, y huelga y fiesta de lucha no se contraponen.

Día treinta y cinco
25 de febrero, domingo



Fiesta de Marco Cavallo y su Amiga **(Gran teatro urbano)**

(se termina de pintar de azul a Marco Cavallo; gran espera; se tumban las puertas y se sale; gran multitud; se atraviesa la ciudad; discursos; fiesta popular en San Vito; regreso al manicomio)

Hay sol, cielo azul. Nos despierta la luz a través de los ventanales de la división donde dormimos. En todos hay expectación. Los internos ya están vestidos elegantemente para salir. En el balcón del P ondea una gran tela roja y en la punta del bastón que sostiene la tela está Marco Cavallo títere.

En la gran terraza al abierto pintamos a Marco Cavallo de azul. Muchos internos ayudan a pintar (mientras que durante la construcción casi ninguno había ayudado). Un grupo, con Stefano, Vittoria, Marco, Giovanna, Neva y otros, está terminando de decorar el gimnasio. Stefano propone que la fiesta sea al aire libre.

Llega gente constantemente para ver cómo van los preparativos, a ver el color azul y las banderas, para pedir noticias.

Vienen los médicos del volante con el nuevo texto convenido que dice:

A PROPÓSITO DE MARCO CAVALLO DE FIESTA

La fiesta de hoy representa para nosotros un momento de una lucha iniciada desde hace más de un año contra todo lo que en Italia el Manicomio es y representa.

Marco Cavallo pretende ser un símbolo de un proceso de liberación en acto para todos los que sufren la vida al interior del manicomio. En este sentido debemos subrayar que, aunque tal proceso de liberación esté en marcha en el HPP de Trieste, los que ahí trabajan experimentan, día tras día, en su actividad práctica, en carne propia y en la de los enfermos, la persistencia de problemas irresueltos.

La realidad actual del Hospital es:

1. que, a pesar de nuestro compromiso más intenso, las condiciones materiales de existencia de los internos son todavía totalmente dominadas por la miseria y la falta de los objetos más básicos (servicios higiénicos, ropa, clósets, burós, comida decente, equipos sanitarios, etc.)
2. que las condiciones de trabajo de los enfermeros son sumamente precarias (cuarenta y ocho horas semanales, carencia de personal, salarios irrisorios, turnos imposibles, etc.)

3. que falta cualquier perspectiva real (trabajo, casas, medios de subsistencia, etc.) para la mayor parte de los hospitalizados, por ello condenados a necesitar asistencia permanente.

Reiteramos entonces la complejidad de los problemas, cuya solución no puede ser demandada sólo a los operadores debido a que ésta exige la responsabilidad de la ciudadanía, de los Administradores y de los políticos.

Encontramos coherentemente en la Huelga General nacional del 27 del mes en curso y en la Huelga Provincial del 28 una ocasión más de lucha para subrayar junto a los trabajadores y a las fuerzas sindicales la exigencia de una transformación real de la institución psiquiátrica.

Se comprometen por lo tanto a una activa y consciente participación a estas importantes fechas de lucha.

Enfermeros Médicos Artistas
del HPP

En un determinado momento de la mañana entró Mario, el obrero hospitalizado como huésped en la Q, con su cuñado Pettiroso, el azulejero que tiene que hacer el artículo sobre la fiesta para *Blip-Blip*. Miran el caballo azul enmarcado por un cielo muy límpido, y Mario (que, en el primer encuentro, en enero, había atacado a Basaglia y a nosotros) dice: —Éste es el significado del azul. La libertad del cielo.

Tinta viene con un colchón y cobijas y tiende su cama en la tarima. En la tarima se acuesta a dormir y ya no quiere irse de

allí. Ahora comenzamos a notar qué profundos lazos de amistad, afecto y confianza se establecieron entre nosotros.

Preparamos los tambores, las cuerdas para jalar el caballo, amontonamos las banderas. Traen *Il Piccolo* que anuncia nuestra salida a la ciudad. La nota no es hostil al hospital, ni al experimento, pero de cualquier forma a sus lectores les da sólo información general e imprecisa sobre la salida del caballo (sabemos que un artículo escrito sobre el P por una joven periodista fue censurado y descartado).

Tumbamos las puertas

A las 12:45 Marco Cavallo está listo para salir del P. Llegó la hora de nuestra cita, mientras todos comen en las divisiones. Queremos que al salir encuentren a Marco Cavallo ya bajo el sol. Intentamos hacerlo pasar por la puerta. No pasa. No lo habíamos previsto. Incluso quitándole la cabeza, los hombros chocan contra el marco. ¿Y entonces? Entonces tumbamos las puertas. Tenemos que tumbar tres, recorrer todo el pasillo y atravesar la otra ala de la exdivisión vacía. Somos unas quince personas, con Franco Basaglia, Bruno (el interno que dio inicio a la canción de Marco Cavallo), Pecorini, Vittorio, Tinta, Federico, un fotógrafo de Trieste, Stefano, Franca Basaglia, Fulvio (el tejedor de bolsas), Vittoria, Ortensia, De Monticelli y otros. Tomamos una escalera y la usamos como ariete. Con euforia, gritando, nos lanzamos contra la sobrepuerta, el arco y los costados de las tres puertas. Caen escombros y vidrios, con polvo

y fragor. Corremos adelante y atrás. Empujamos el caballo, que por fin pasa, y sale afuera al sol.

Pero hay un nuevo obstáculo, la red que rodea la división: la reja es demasiado estrecha. Por un momento pensamos que no vamos a lograrlo. Con una banca de hierro hacemos otro ariete. Franco Basaglia empuja con todas sus fuerzas junto a Bruno, al fotógrafo triestino y a otros tres o cuatro. Sin embargo, la reja resiste. Llega uno con pinzas y llaves españolas e intenta desatornillar algunas tuercas. Pero son demasiado viejas y oxidadas y no se mueven. Pasan los minutos y llega cada vez más gente, porque mientras tanto en las divisiones terminaron de comer. Visto desde afuera, dentro de la red, el caballo parece un prisionero que grita, con la cabeza tiesa y la boca contraída.

Por fin uno tiene la idea de pasarlo de lado, por la diagonal de la reja. Pasa, por pocos centímetros. Y en cuanto llega afuera, todos gritan y aplauden, se preparan con las banderas, los tambores, el teatrino ambulante, los títeres. Algunos aferran las cuerdas y al jalarlo se siente que Marco Cavallo es muy ligero.

Marcha interna y último recorrido por las divisiones

Se forma el contingente. Uno marca el ritmo con un tambor (un bote de gasolina), luego llega Stefano sosteniendo la Amiga, Vittorio se encarga de las cuerdas y de la estabilidad del caballo, Federico está a un lado con un tambor, Carrino (el jefe de la división Q) empuja el teatrino ambulante, Bruno, Ortensia, Vittoria, Federica (la hija de Vittorio), Ljubo, Neva,

Riad, Tinta y muchos otros llevan banderas, tocan tambores y otros instrumentos, dan una mano para empujar el caballo, Mark toma fotografías a ráfagas asomándose de un Fiat 500 descapotado, Fedele, reportero de *L'Espresso*, se coloca en puntos estratégicos, mientras alguien trata de cantar. Vamos hacia la “montaña”.

Todos ya están bajando hacia los coches y los autobuses que nos llevarán a la fiesta. La nuestra es una subida simbólica. Marco Cavallo debe caminar por todo el HPP antes de ir afuera. Pasamos frente a todas las divisiones de la “montaña” y las encontramos casi vacías. Internos y enfermeros ya nos están esperando abajo. Y cuando desde la “montaña” regresamos a la avenida recta, en frente, abajo, vemos a la multitud bullir, un muro compacto, cerca de la vieja dirección. Desde lejos agitamos las banderas, mientras nos conmovemos y asombramos.

Desde los pabellones que están al lado del rectilíneo, de la D de hombres, de la división de mujeres (cerrada con llave porque dos o tres señoras quieren escaparse siempre) salen los internos en grupos y se ponen en fila. De la C, la división en la que la primera vez que entramos nos dio náusea y miedo, los que son capaces de moverse ya salieron (pero a Dante no lo dejan salir, tal vez porque se hace pipí: está en la veranda y nos mira pasar, se ve que quisiera venir: estoy indeciso si ir por él: pero el contingente empuja: Dante se queda internado y es una derrota para nosotros: ¿por qué no fuimos capaces de llevarlo con nosotros?, ¿quién decidió no traerlo?, ¿es realmente imposible sacarlo?). Vamos a la división de Casagrande por las mujeres. La invadimos alegremente y todos nos siguen.

Reja del manicomio

Caminamos el último tramo de la bajada, donde están las curvas cerradas. Frente a la entrada hay una densa multitud. Antes de partir hacia San Justo y San Vito todos esperan a Marco Cavallo, que llega a la reja del HPP con un largo contingente de coches que lo siguen. Cuando está mitad adentro y mitad afuera, la cabeza en la calle y la panza todavía en el manicomio lo detengo y digo, gritando: –Éste es un momento importante. Ahora Marco Cavallo está a punto de salir. ¡Con él es todo el manicomio el que sale! –Creo que hablé en nombre de todos. Casi como si todos esperaran una aclaración simbólica: porque este atravesar la reja TENÍA que ser simbólico.

Atravesando Trieste

Después, el caballo sale lentamente, precedido por banderas y tambores. Lo enganchamos al camión que lo va a remolcar. Cuando se pone en movimiento, también se mueven lentamente todos los coches, con los internos, médicos, enfermeros, estudiantes, trabajadores sociales, familiares, amigos y con toda la gente que vino al P.

A la cabeza va el camión que remolca a Marco Cavallo, en el que están de pie o agazapados Ljubo, Vittorio, Riad, Stefano y otros. Y una larga fila de automóviles camina detrás del caballo azul, que se desliza a trote lento, bajo los tétricos muros y las ventanas y cortinas cerradas de una ciudad dominical semivacía y un poco hostil. En el tráfico y bajo las miradas algo

asombradas de la gente que lo encuentra, Marco Cavallo tiene el descaro de lo absurdo (pero un absurdo muy lleno de significado), que lo hace parecer gigantesco, cuando en realidad no mide ni siquiera tres metros.

Una bandera se atora en una de las ruedas posteriores de Marco Cavallo y la bloquea. La llanta se consume arrastrándose sobre el asfalto. Todo el contingente se detiene, en medio del ruido desesperado de los cláxones. P., un joven exinterno de estatura gigantesca, quema la bandera y destraba la rueda: que, sin embargo, quedó consumida y parece una luna de tres cuartos. Cuando reanudamos la marcha el trasero del caballo salta, parece un indicio de galope. Y así subimos hacia San Justo, mientras Stefano con el megáfono lanza los cantos a los coches más cercanos de los que se asoman Carla, Gabriella, Neva, Ljubo, Vittorio, Riad y muchísimos más. Asomándome desde la cabina del camión no logro ver el final del contingente. Algunos, a pie, ondean las banderas corriendo.

Trieste está tapizada de nuestros carteles, pero la gente que nos mira pasar parece no entender, como si el muro que el caballo tuvo que romper para salir del manicomio lo lleváramos encima. Por momentos tenemos la impresión de atravesar una ciudad muerta. Tal vez por ello sentimos el caballo azul mucho más vivo. Después, sobre la costera de la colina con todo el mar delante, San Justo se nos presenta llena de gente. Se entrevén las figuritas negras y muchos vienen a nuestro encuentro, aplauden.

Nos detenemos frente a la torre de la catedral, bajamos a la Amiga del camión y Vittorio la mueve, pero no representamos

la historia, no hay tiempo y tampoco necesidad. Sin embargo, es necesario decir algo, dar una explicación a quien se encuentra aquí por casualidad y a quien vino por la cita. Tomo el megáfono y digo: —Este caballo fue construido en el manicomio de San Giovanni. Hoy aquí afuera estamos juntos sanos y enfermos. Trabajamos juntos por dos meses. Ahora vamos a una fiesta. No a una fiesta de carnaval, sino a una fiesta de lucha. Están todos invitados. Marco Cavallo se convirtió en un símbolo para todos nosotros: el símbolo de la lucha por la liberación de los excluidos y de los oprimidos. De esta lucha, la jornada de hoy es sólo un momento.

Nos encontramos (casi) todos

Partimos de nuevo. Bajamos de la colina y luego es necesario subir otra vez. Tres abren paso al camión ondeando las banderas. Pasamos por más calles desiertas y por fin llegamos al barrio de San Vito. Hay mucha gente que nos espera: se nos presenta de improviso después de una curva. El gran patio con el campo de básquetbol bulle de internos, habitantes del barrio, niños. Entramos al gimnasio (donde hay un pequeño escenario) que está a reventar. Están todos (no precisamente todos) los del P, y nos saludamos reencontrándonos después de la carrera a través de Trieste. Está Cristina G., está Paulina, está la señora C., Dora, la señora Ortalli, Graziella, Nerina, Marina y muchos otros enfermeros y enfermeras, Rosanna, el jefe de división Rotelli, Peppe Dell'Acqua, Battista, el doctor Postiglione, Francesca, la trabajadora social Boshena, Remigio, el jefe de

división Damiani, Petronio, Libera, el doctor Pastore, el jefe de división Casagrande, el doctor Venturini, el doctor Piccione, Piero B., Tinta, Franco y Franca Basaglia. De los de la C que venían al laboratorio faltan Lucio y Dante. Están las mujeres de la Admisión, las de la división O, las de la “montaña” con la Pina, Patrizia y Rosina (que tiene un vestido bellissimo y un collar despampanante), y los hombres de la B y de la Admisión. Del manicomio de Gorizia vinieron cincuenta internos, acompañados por enfermeros amigos, que organizaron la salida. Vemos grandes abrazos cuando se encuentran con sus antiguos médicos, con Casagrande y los otros, gente conmovida y contenta.

Estamos todos juntos y revueltos, mientras tanto la fiesta ya comenzó. ¿Quién puede distinguir a los enfermos de los ciudadanos de Trieste? Hay muchos militares y obreros, la gente simple que tal vez intuyó el significado de nuestra salida. Los del barrio organizaron todo muy bien.

Fiesta popular

Adentro una orquestina pop toca música para bailar y afuera representamos las operetas y cantamos. Todos estamos alrededor de Marco Cavallo, erguido en medio del campo de básquetbol. El *Canzoniere triestino* (un grupo de jóvenes) canta algunas canciones de su repertorio (que es folk y político) desconocido a los enfermos, pero después, con inteligencia, decide entonar canciones que todos conocemos y que todos podemos cantar. Luego sigue el cuento de Marco Cavallo y su Amiga. Y mientras lo narramos llega Mario, el obrero, con su cuñado Pettiroso, y está por decir

en voz alta (antes me lo había susurrado) que no es cierto que Marco todavía esté vivo en Friuli, que fue sacrificado. Pero yo le ruego que no lo diga en público. Porque no entiendo si dice una cosa real o hace una suposición, y porque causaría tristeza. Él lo entiende y no dice nada. Por el contrario, hace actuar las figuras de Marco Cavallo en la opereta de Marco Cavallo chambeador. La Rosina está en primera fila como primera dama y hay una parvada de niños que quieren actuar y que hay que responsabilizar haciéndolos participar directamente. Al final, después de haber representado tres o cuatro operetas, repetimos varias veces el himno de Marco Cavallo, con gran alegría. Y debido a que empieza a hacer frío se concluye el espectáculo/asamblea al aire libre y hacemos un gran círculo. Aquí y allá hay grupos que cantan, Cecilia (la que hace cerezas) no se quiere separar del muñeco de la Amiga y la llama: ¡Rosina! ¡Rosina!

Mientras tanto, la fiesta continúa adentro. Los niños lograron subir al escenario y ponerse a actuar. Rosina canta la balada de la Eugenia (una vieja canción toscana que ya escuchamos un par de veces en el P) y después la opereta improvisada entre ella y Federico (la mamá que reencuentra a su hijo), pequeño enredo melodramático que termina siempre con *Mamma son tanto felice*. Y con todos cantando *Mamma* prácticamente se concluye la fiesta, es decir, se va más allá del punto más alto, después del cual es necesario recoger cada pliegue para hacer que todo se detenga sin terminar. Que la fiesta ya fue celebrada y ahora hay que concluirla lo entendemos cuando Remigio viene a decirnos: –Amigos, fue la fiesta más bella en la que haya participado.

Fue una fiesta popular, participativa, vivida, llena de significado. Teníamos un servicio de seguridad garantizado por el Partido Comunista Italiano y otro por la organización *Lotta Continua*. No hubo incidentes. Cuatrocientos enfermos de dos hospitales psiquiátricos vivieron su encuentro con la ciudad de la que son expulsados, en libertad y júbilo, unidos por su propia “liberación”: y por la alegría que la experiencia vivida juntos provocó en todos.

Pero el manicomio no ha terminado

Final. Estamos en el escenario. Es necesario, poco a poco, apagar los residuos de fiesta: porque es importante despedirnos ahora. Son casi las siete de la tarde. Todos en la sala bailan, pero muchos enfermos ya partieron en los autobuses hacia San Giovanni. Hacemos un corito muy gracioso con Ljubo, Mariagrazia y Stefano, luego bailamos más, y entre un baile y otro comenzamos a decir que debemos despedirnos (también porque mañana temprano los chicos de la escuela vienen a hacer ejercicio y hay que acomodar todo). Todos bailamos de nuevo (es como un fuego que continúa encendiéndose una y otra vez). Cantamos *Quiero divertirme* y luego *En el árbol del paraíso* y luego *El himno de Marco Cavallo*.

Y esto nos parece el final adecuado. Fue una fiesta del estar juntos, en la que no se distinguían sanos y enfermos, después de un trabajo de dos meses durante los cuales al menos en parte nos conocimos y en los que, como el otro día dijo Mariagrazia (quien en los primeros días había hecho la observación que

más nos había puesto en guardia: “Por hacer estas cosas afuera, nos tiran de locos”): **APRENDIMOS QUÉ QUIERE DECIR ESTAR JUNTOS INVENTANDO.**

Durante el “final” los enfermos vuelven al manicomio en el autobús del municipio, que hace varios viajes de ida y vuelta. Tiene que transportar trescientos cincuenta personas. Nosotros, con los del comité de barrio y con los estudiantes, nos quedamos para limpiar, despegar los carteles, los objetos colgados, todo el material que llevamos de San Giovanni. Luego volvemos al manicomio también nosotros. Pensamos que la fiesta fue muy bella, pero que el trabajo del P y en las divisiones fue infinitamente más importante. Que la fiesta fue una ocasión de encuentro, pero que también pudo no haberse hecho. Y que no aceptamos la propuesta del comité de barrio sólo para concluir la actividad del P con un gran acontecimiento, sino para responder a una pregunta que la ciudad, o al menos una parte de ésta, nos planteaba. Y que de un determinado momento en adelante comenzaron a plantearnos también los enfermos: ¿Cuándo es que vamos a salir con Marco Cavallo?

Esos enfermos que, de cualquier forma, después de la fiesta vuelven al manicomio. Donde, sin embargo, lo comprendimos sobre todo estando dentro de éste, trabajando y colaborando por dos meses, está en acto un trabajo de transformación difícil y cansado, pero que será difícil detener.

Apéndice: **Los modos del comunicar**



A continuación, enumeré los modos a través de los cuales comunicamos en el laboratorio P, en el hospital, en la ciudad. Tales modos constituyen un bagaje que nació a través de múltiples experiencias realizadas en el transcurso de varios años con adultos y jóvenes en pueblos y barrios urbanos, en distintas regiones de Italia. Una parte de estos modos se inventó en el P. Debido a que la lista correría el riesgo de volverse un tratado preceptivo y cerrado, preferí una descripción abierta que sugiera y provoque otras posibles formas y usos de estos y otros modos del comunicar.

1. Laboratorio (abierto)

El P de Trieste fue un típico laboratorio abierto. Por laboratorio abierto se puede entender un espacio en el que cualquiera puede entrar, inventar, comunicar. Un laboratorio abierto puede

equiparse de varias maneras: será importante, por ejemplo, que sea un lugar en el que se pueda trabajar, actuar, cantar, conversar. Puede hacerse incluso en condiciones adversas, de pobreza extrema, con pocos y viejos materiales. La “pobreza” fue, por otro lado, la característica de los laboratorios abiertos en cuya vida he participado hasta hoy.

2. El esquema vacío (el proyecto)

Lo que llamo esquema vacío es un *canovaccio*, una “comedia” de la que están escritos solamente los títulos de las escenas o momentos esenciales. Puede llenarse de muchas maneras, según la situación o los participantes. No es un *happening*, ni el esquema para un *happening*. Es, si acaso, un drama didáctico abierto que tiende en ciertos momentos a convertirse en espectáculo a través de la improvisación, pero es, antes que nada, involucramiento a través de la búsqueda, el trabajo, el juego, la imaginación, la reflexión. El esquema vacío del que partimos para la acción de Marco Cavallo era mínimo y durante la acción del proyecto inicial quedó intacta solamente la estructura de los modos de comunicación. Por lo demás, la evolución de los acontecimientos transformó y enriqueció continuamente el esquema.

3. Transformación del espacio

En cualquier lugar comunitario donde se quiera vivir activamente (en una clase en la escuela, del jardín de niños a la universidad, en un teatro, en un pueblo, en un barrio) es importante reestructurar continuamente el espacio, vivirlo física, corporalmente, en continua (pero motivada y no casual) metamorfosis.

En un espacio en mutación, incluso las relaciones físicas entre las personas sufren transformaciones, porque para todos existe la posibilidad de generar reestructuraciones. La reestructuración es una forma física de comunicación colectiva. El P fue continuamente transformado con todo lo que ahí se inventaba cada día y se llenó a tal punto de todos los inventos que fue natural y necesario, en un momento dado, salir de ahí.

4. La historia principal

La historia de Marco Cavallo y su amiga es una típica historia creada colectivamente. Alrededor de ella, que fue eje fundamental y punto de referencia, nacieron todas las demás historias. Las estaciones del *cantastorie* son también la historia de la construcción práctica, día tras día, del caballo de madera.

5. Dramatización de la historia principal

Representamos varias veces en la tarima fragmentos de la historia de Marco Cavallo. Por otro lado, algunas estrofas nacieron de la dramatización (por ejemplo, la estrofa de los novios). Si la representación de la escena se repetía, ocurría siempre de diferentes maneras, por improvisación.

6. Gigantes

Los gigantes pueden ser animales, hombres, objetos: en los Abruzos, durante la acción *Forse un drago nascerà* teníamos un dragón de 15 metros de largo (el cuerpo era una gran lona sostenida por cimbras, la cabeza era un teatrino por el que se asomaban los títeres); y un Fundador, que medía más de tres metros de

alto, con zapatos enormes. Los gigantes pueden construirse con papel maché o pegando varias cajas o con hule espuma o con celastic o con otros materiales. Marco Cavallo era un gigante muy sólido, construido con la técnica de los maestros del papel maché meridionales de Matera y de Nola (Vittorio Basaglia es un gran experto en esta técnica), y también su Amiga. ¿Qué imágenes e historias pone en marcha un gigante? y las imágenes profundas que yacen en cada uno, ¿cómo reaccionan a medida que el gigante toma forma y lo hacen interactuar en una comunidad? un gigante es un detonante de mitos, de recuerdos, de fantasías colectivas, de imágenes de fiestas arcaicas. No es una máscara, sino un personaje, con su vida, sus canciones, su modo de caminar, de aparecer, de ser recibido, de desencadenar acontecimientos, de conectar a las personas, ponerlas en comunicación. Es una imagen unificadora en la que se identifica el inconsciente colectivo.

7. Cuerpo interno del gigante

Puede estar lleno de titeres, de cosas para comer, de libros, de instrumentos musicales. Marco Cavallo tenía la panza llena, pero sólo en la imaginación, de muchísimos objetos, los deseos de todos. La cavidad del gigante puede fungir (en cuanto estímulo) como cueva del tesoro. Sólo que somos nosotros –los constructores– los que llenamos la cueva; y si alguien mete en ella algún objeto imprevisto, extraño, misterioso, inesperado, el cuerpo interno se convertirá en un lugar doblemente rico, en donde es posible cualquier aparición fantástica. También la boca del gigante es un lugar “mágico”: puede llenarse de men-

sajes, de señales, hasta de sonidos. Por otro lado, cada gigante que me tocó construir, o en cuya construcción participé, reveló sus secretos y sus formas expresivas particulares.

8. Periódico mural

El periódico mural cotidiano, lleno de colores, con pocas palabras muy esenciales, es un instrumento de comunicación importante: por ejemplo, entre una clase o una escuela y el pueblo o el barrio; entre el comité del barrio y el barrio; o también entre un grupo teatral y su público orgánico. En Trieste teníamos un periódico mural interior del laboratorio – muy grande (de 1 metro por 1.50) y una cantidad de periódicos murales (de 50 x 70 cm) igual al número de divisiones que visitábamos. El periódico mural puede hacerse individualmente (si hay treinta personas, por ejemplo, en pocos minutos se pueden hacer treinta periódicos murales, suficientes para informar a un barrio) o en grupo. En el laboratorio P, los periódicos murales que llevábamos a las divisiones los hicimos casi siempre con dibujos realizados durante el día. El periódico mural es eficaz sobre todo para comunicar al exterior, sintéticamente, lo que se hizo.

9. El diario (el volante)

Se puede hacer a mano, con el limógrafo,¹ grabando el linóleo, con mimeógrafo, en *offset*, estampado. En Trieste usamos el *offset*.

¹ Máquina multicopista de dibujos y escrituras, de origen vietnamita, cuya matriz es una hoja encerada, de funcionamiento similar a la serigrafía [N. de T.].

Cuidamos mucho la claridad gráfica, la concisión y sencillez de las oraciones. En el volante puede escribirse todo. Se pueden abrir secciones, admitir cartas. Es importante entregar el papel en la mano, hacer del momento de la entrega un momento de comunicación. Hace algunos años, por ejemplo, en un pueblito cercano a Parma (Sissa) hicimos un diario que distribuíamos en bicicleta por todas las casas y tiendas antes de comenzar el trabajo de investigación con una clase de secundaria, durante la acción *Quattordici azioni per quattordici giorni*.

10. Las visitas (a las divisiones/de casa en casa/de puerta en puerta)

Es un modo importante del comunicar. El teatro, por ejemplo, generalmente convoca a su interior e impone un cierto modo de mirar. Se trata de invertir esta perspectiva: ir con la gente, establecer una comunicación en el lugar donde la gente vive. En la acción del *Gorilla Quadrumano*, en las montañas del Apenino reggiano, fuimos de barrio en barrio, de casa en casa. Una vez representamos el *Gorilla* para una sola familia en una pequeña cocina. En el fondo, se trata de quitarles el privilegio a los lugares destinados a la comunicación (teatro, escuela, iglesia, cine, televisión, radio), para restituir a cada persona, a cada comunidad, su peso y su valor. En Trieste íbamos a las divisiones todos los días para contar lo que había pasado en el P, llevar el volante y el periódico mural, recoger sugerencias, realizar breves asambleas, cantar, llevar las partes acabadas de Marco Cavallo, o los títeres, u otra cosa.

11. Teatro ambulante

Un medio que sirva para moverse de un pueblo a otro, de una ciudad a otra, de una división a otra, puede llamarse teatro ambulante. Se puede usar una vieja carreta campesina, un camión, un carrito, una furgoneta. La imagen del teatro ambulante es clara y antigua, y despierta, entre otras cosas, la forma de comunicación del teatro de improvisación. En Trieste teníamos una carretita que nos servía para llevar los títeres, colocados en muchos bastones clavados a los lados de la carreta, o la cabeza de Marco Cavallo, o los periódicos murales, u otras cosas.

12. Dramatización

Por dramatización pueden entenderse muchas cosas. Fundamentalmente, actuar improvisando; pero también reducir una historia a una forma dialógica. Todo lo que se hizo en el P podría eventualmente considerarse una forma de dramatización. Las historias actuadas eran dramatizaciones en sentido específico: como las de Dario o *Caperucita Roja* u otras. Sin embargo, definir estrictamente qué es dramatización puede ser limitativo y peligroso. Existe el riesgo de que, en las escuelas, junto a italiano, historia, matemáticas, educación física, nazca la materia de dramatización. El sentido de la dramatización fue para nosotros, una vez más, la comunicación: y revivir las situaciones “representándolas”.

13. Los títeres

Hay muchas maneras de hacerlos. Un títere puede hacerse hasta con un palillo o con un pedazo de papel enrollado o con un dedo

pintado – todo puede convertirse en un títere, porque lo que cuenta no es la belleza del objeto, sino su función. Cuando se trabaja a través de la improvisación, es importante que el títere nazca rápidamente porque en cuanto se ha formado, ya es un ser teatral vivo. Una de las maneras más rápidas para hacer títeres (y es la que usamos en Trieste) es la siguiente: alrededor de un núcleo de papel periódico hecho pelota (mas no compactado), se envuelven algunas capas de papel manila (o también de periódico) remojadas en Vinavil: en la cabeza que se ha elaborado es necesario insertar desde el principio el cuello de cartón, un tubo de 7-10 cm de largo, que también se cubre con capas de papel bañadas en pegamento; en cuanto la cabeza esté toda cubierta, conviene insertarla en un palo de madera, que a su vez se mete en una botella – siempre con el papel remojado en Vinavil se modelan las orejas, la nariz, la boca; se le pone el cabello (estopa, cordón, papel, hilo, Leacril, hierba, paja, lana, u otro material); se fija al cuello cualquier vestido; en el vestido se cosen los brazos (bastan dos tubos de cartón en los que también se pueden insertar las manos: y también las manos se pueden hacer de muchas maneras); y después se pinta con ténpera mezclada con un poco de Vinavil. Es importante que en cuanto la cabeza esté formada, incluso antes de poner el cabello y el color, el títere diga algo. Es en ese momento cuando el muñeco nace: y es aún más importante relacionarlo inmediatamente con los otros títeres que están naciendo. La actividad de plasmar y modelar, con su correspondiente ensuciarse, ofrece una serie de estímulos y reflexiones sobre el pequeño *alter ego* títere que va naciendo, mucho más vinculados con el cuerpo de cada quien

que si se usaran las técnicas de construcción en seco, con materiales no maleables o que no implican “ensuciarse”.

14. Biografía de los títeres

Los títeres tienen nacimiento, vida y muerte: un desarrollo propio, dependiendo de cómo sean movidos, vividos, relacionados. Es interesante describir su vida. El dueño creador del títere puede describir cómo nació el títere, quién es, cómo actúa, qué hace, qué desea, por qué está hecho así. En un grupo de títeres que nacieron juntos, la comparación de las biografías puede revelar muchísimas cosas sobre la vida del grupo. Hay que tomar en cuenta que un títere, después de un cierto número de improvisaciones, agota sus posibilidades de estimulación fantástica (también en el sentido de que cumplió todas las acciones que podía desarrollar) y tiende a morir.

Es importante tratar de evitar los títeres de la tradición que inmediatamente actúan y hablan en modo estereotipado, sin revelar gran cosa de la vida interior de los titiriteros.

15. La ropa de los títeres (sastrería)

En un momento dado formamos una especie de laboratorio de sastrería. Todos llevaban trapos, cosían. Coser, planear el vestuario, adaptarlo, fue una de las actividades de encuentro y comunicación del P.

16. El viaje con el títere

Recorrer un espacio junto a una persona sosteniendo en la mano un títere y hablándole a la persona que nos acompaña, o a las

personas que nos encontramos, a través del muñeco, permite realizar viajes extraordinarios a nuestra parte escondida y a la de los otros. Es como si cayeran unas pantallas: más allá de la pantalla, metafóricamente, se habla de todo. El títere se convierte en una especie de sonda con la que se penetra en el espacio exterior y en el mundo interior.

17. Figuras (pintadas)

Pueden recortarse en cartón, en triplay, en unícel. Sosteniéndolas con tiras de madera se convierten en personajes, elementos escénicos. Con las figuras puede representarse cualquier cosa: fantásticos animales, personas, estrellas, nubes, agua, jardines, camiones, frutas, etc. Conviene moverlas lentamente, dejar que se vean. Requieren un movimiento totalmente diferente al de los títeres. Una forma expresiva particularmente apropiada para las figuras es el canto.

18. El teatrino

Basta una tela, un pedazo de papel, una mesa, para crear la idea de teatrino. Puede servir para los títeres, para las figuras recortadas, para improvisaciones con las manos u otra cosa. Mientras más ligero y transportable, más utilizable. Lo mejor es hacerlo con una tela que se enrolle en dos palos, de manera que se pueda enrollar y desenrollar para levantarlo en cualquier lado.

19. La tarima

No medía más de 15 cm de alto – un espacio adecuado mínimo, en donde cualquiera que hiciera algo iba a mostrarlo a los

demás. Nos sirvió para los títeres, las canciones, las asambleas, los bailes. Se convirtió en el lugar de la comunicación por excelencia. No un escenario –que separa netamente al que mira del que es observado– sino un espacio elevado donde todos podían entrar – y donde todos entraron. En extensión no medía más de dos metros por uno y medio. Estaba hecha con pedacería de madera.

20. Papel maché

El papel maché puede hacerse de muchas maneras. La más simple consiste en mojar pedazos de papel periódico o manila en Vinavil o en un pegamento similar (el Schikozell es óptimo, pero seca más lentamente) y en disponerlos en capas uno sobre otro, siguiendo un modelo preparado anticipadamente (en barro untado con aceite de linaza, o sobre una red metálica ligera moldeada alrededor de una estructura de madera: pero se pueden tomar como modelo los objetos más variados). Para modelar títeres y pequeñas cabezas puede hacerse la “pasta” de papel maché de este modo: se preparan muchos pedacitos de papel y se ponen a remojar en una solución de agua y pegamento (Schikozell o Vinavil); se dejan remojar durante dos o tres días: cuando se ve que el papel se volvió una especie de “lodo”, se exprime el líquido haciendo bolas, las cuales se dejan secar por dos-tres días: en este momento las bolas se volvieron arcillosas y el material puede usarse, ya sea sobre los moldes de barro o de otro material, para hacer máscaras, o alrededor de bolsas rellenas de aserrín e insertadas en un palo de escoba para hacer los títeres; una vez que se secó la “pasta”, extrayendo el palo de

escoba, sale el aserrín de la bolsa y es así como la parte interna de la cabeza queda vacía y puede alojar el dedo del titiritero. Sin embargo, este procedimiento requiere mucho más tiempo que el primero – los jóvenes, por ejemplo, se aburren esperando tantos días.

Hacer el papel maché es un modo para comunicar: el aprendizaje de la técnica, la manipulación, el modelaje, el intercambio de consejos y ayuda, y también el ensuciarse, en fin, toda la actividad del “hacer nacer” es un momento importante y no un simple pasaje hacia un objeto terminado. El fin no es el títere, la máscara, sino el intentar, el hacer.

21. Herramientas

Taladro, martillos, cinceles, sierras, tijeras, rasuradoras, desar-madores, etc., fueron también herramientas para comunicar, no sólo para trabajar. La atracción que ejercitaban sobre todos (también sobre nosotros, por supuesto) –y la atracción que a tales instrumentos “peligrosos” debíamos dirigir– los colocó frecuentemente en el centro de una relación. Así, tijeras, taladro, sierras, martillos, continuamente buscados y solicitados, “observados”, pero usados, eran medios de palabras, relaciones, preguntas, respuestas.

22. Dibujo y pintura

Pintar y dibujar fue una de las formas primarias del coloquio continuo que se dio en el P. Pintaron los médicos, los hospitalizados, los enfermeros, los estudiantes, los visitantes casuales. Cada uno, a través del dibujar y el pintar, habló a los otros. Es

interesante tener presente que el tema, la forma, la secuencia de los dibujos cambia según el formato y la forma de la hoja. Cuando las hojas eran de 150 x 100 nacían determinados dibujos. Cuando las hojas medían la mitad, solían nacer otros. Es importante que también el material con el que se trabaja, la superficie del papel, la posición de la hoja constituya un estímulo. Por lo general estamos acostumbrados a dimensiones pequeñas y siempre iguales en las que se termina por insertar formas estereotipadas. Hay que romper esta relación.

23. Hojas grandes

La forma de una hoja es también un estímulo. Para evitar los estereotipos y ofrecer un espacio lo más libre y abierto posible, elegimos de inicio la dimensión de lo grande – pensando también en la fascinación y en las sugerencias que, en cada uno de nosotros, una forma grande, una hoja grande, un gigante, podían tener.

24. La lectura pública de los dibujos

Es importante que de cada uno de nuestros trabajos haya un momento público, de exposición de nuestras intenciones y de comprensión por parte de los otros. La lectura de los dibujos –es decir, la simple descripción “con las palabras” de las figuras dibujadas– fue muy importante en el P, especialmente para quien dibujaba por primera vez y había estado, durante años, completamente mudo. De tal manera, la colectividad “prestaba” sus palabras a una expresión hecha con otros signos, daba una mano a la posibilidad de expresarse.

25. Los dibujos cantados

Cada dibujo puede cantarse. Es quizá más fácil cantar los dibujos abstractos (como los de Cucú). Una vez que se haya acordado qué sonido corresponderá a qué trazo, es posible también cantar los dibujos en coro. De este modo tiene lugar una amplificación todavía mayor a la que se obtiene con la simple lectura. En una experiencia reciente entre un grupo de estudiantes universitarios y un grupo de estudiantes de segundo de secundaria, tratamos de traducir en música más de veinte dibujos (proyectos de los muchachos para la construcción de un gigante), obteniendo una composición sumamente interesante, tanto en el plano teatral como en el musical.

26. Los dibujos dramatizados

Un dibujo puede ser “actuado”, es decir, dramatizado. Éste también es un modo para comunicarlo de otra forma. Como en el caso de los dibujos cantados, descubrir otras modalidades comunicativas de una expresión puede ayudar a poner en movimiento situaciones y relaciones inesperadas y sorprendentes.

27. Los dibujos en serie

El desarrollo por variaciones de un tema gráfico abstracto es un modo expresivo/comunicativo elemental, con una propia y precisa necesidad interna. El ininterrumpido discurso gráfico de Cucú, por ejemplo, tuvo un desarrollo particular en el uso de los medios, del color, de la forma: primero, Cucú exploró todas las posibilidades con los plumones y después todas las posibilidades con las témperas. Luego mezcló las técnicas con una progre-

sión sumamente precisa de la que aprendimos mucho. Produjo cientos de pinturas y dibujos que tenían una sucesión gráfica: es decir, cada dibujo era un desarrollo y una variación en el trazo, en el color, en la forma general, del dibujo precedente. Como una sucesión de enunciados bien estructurados. La actividad de muchos otros que vinieron al P tuvo desarrollos análogos.

28. El dibujo colectivo

El dibujo hecho en grupo —o la serie de dibujos, las historias, realizadas por más personas— son, antes que nada, un modo de escucharse, concederse espacio, organizarse para que todos puedan encontrar su momento expresivo y comunicativo. Conocer en grupo en vez de hacerlo solo, en todos los niveles de edad, puede volverse importante en el conocimiento recíproco. Los dibujos colectivos o las historias dibujadas en grupo, creados en el P o en otro lugar, siempre se vivieron con intensidad extrema.

29. La votación colorida

Cuando se trató de escoger el color para Marco Cavallo, dibujamos una figura vacía del caballo en muchas hojas grandes. Pedíamos a todos los que venían al P que votaran iluminando las figuras con el color preferido. Por una gran mayoría ganó el azul.

30. Retratos

Los retratos pueden hacerse en los modos menos pensados. Una recta, una mancha, el contorno de una mano, un *collage*,

todos pueden considerarse retratos. Es importante la intención, la relación que se crea al imaginarse recíprocamente. Apoyarse en una gran hoja blanca y hacer que otra persona dibuje el contorno del propio cuerpo puede resultar un momento tenso de comunicación. La figura vacía que se ha trazado puede rellenarse con muchos colores. Si se escribe el nombre de la persona retratada, se obtendrán muchísimos comentarios de parte de las personas que vienen a ver (sobre la relación entre retrato y persona). Es un modo para comenzar a hablar y a participar.

31. La pintura de las puertas

Cada día un interno, Sergio, venía a pintar todas las puertas con un color distinto. De este modo siempre teníamos puertas nuevas, recién pintadas. Para Sergio éste era un trabajo laborioso. Le importaban mucho nuestros juicios y elogios. Sólo después entendimos que éste era su modo de participar, de expresarse y estar con nosotros. También una acción que puede parecer a primera vista inútil es una forma expresiva y es, en realidad, una comunicación al grupo. Los mensajes de este tipo que lanzan los niños, aun los muy pequeños, casi siempre tienden a tergiversarse o a pasar desapercibidos.

32. El cartel temático

Es un modo para terminar el dibujo. Escribir en una hoja blanca un título que se elige colectivamente (por ejemplo: *Marco Cavallo lucha por todos los excluidos*) carga inmediatamente el dibujo con otros significados, aun cuando la imagen se haya usado otras veces. Se trata siempre de variar la relación entre palabras y

dibujo, de modo que se encuentren y se contrapongan para producir efectos y mensajes no estereotipados.

33. Los carteles “para” la ciudad

Esto también es un cartel temático, una variación del mismo. Cuando una ciudad entera se vuelve el fin de la comunicación, la gráfica adquiere un nuevo sentido – de expresión dirigida al interior del grupo se convierte en comunicación que cada uno desde el interior dirige hacia el exterior. Los carteles para la fiesta de Marco Cavallo fueron hechos, en dos días, en una atmósfera que era de tensión comunicativa, del interior del hospital a la ciudad. Una propuesta de diálogo que todos vivieron.

34. Telones de fondo

Cualquier dibujo puede volverse telón de fondo para una representación. Muchos dibujos, pegados entre ellos, se convirtieron en telones de fondo para el teatrino y después fueron colgados del techo como bastidores provisionales. También la propuesta de hacer dibujos para usarlos como telones de fondo le da una finalidad a la intención de quien dibuja. La mayor parte de los dibujos elaborados en el P para los telones de fondo eran abstractos.

35. Las cartas

Frecuentemente nos entregaban cartas escritas a mano. Nos las metían a escondidas en los bolsillos o nos las entregaban directamente: a menudo las colgaban en la pared con tachuelas. Las encontramos incluso en el suelo, en el lugar donde nos reuníamos.

A estas cartas espontáneas siempre les dimos mucha importancia porque eran una señal de amistad y de confianza recíproca, o de crítica. Hablábamos muy seguido de ellas en las asambleas.

36. Libros

Una historia contada y dibujada en diferentes hojas atadas se convierte en un libro. Pero incluso un solo dibujo que contenga una historia pequeñísima, envuelto en una cubierta, se convierte en un libro. Pueden hacerse libros-investigación después de un trabajo de días o meses. O también muy rápidamente, para documentar un encuentro. Un libro-encuentro puede elaborarse con los diálogos y las descripciones de todo lo que sucedió en el encuentro. El libro hecho de este modo es algo simple, pobre, al alcance de todos. Llamar libro a una secuencia de hojas genera sorpresa y, en el fondo, vuelve menos lejano y “sagrado” el libro impreso.

37. Los libros cantados

Así como se canta un diseño, puede cantarse un libro. Ya sea que se trate de un libro exclusivamente visual, o bien, de uno escrito y dibujado. El primer libro que cantamos en el P fue *Caperucita Roja* de Rosina. Le preguntamos: ¿por qué no lo canta? Y ella enseguida lo cantó, improvisando un canto libre de la prosa recién dictada.

38. Los libros dramatizados

También para los libros es válido cuanto se ha dicho para los dibujos. Un libro dramatizado puede convertirse fácilmente en

un espectáculo simple y hasta repetible (el libro es, entonces, como un *canovaccio*).

39. El cantastorie

Es la recuperación de un antiguo modo de la comunicación. El gran cartelón (2 metros por 10) con la historia de Marco Cavallo, que nació poco a poco, un día tras otro, a través de un duro y divertido trabajo colectivo, resume las etapas de la construcción del caballo y fija algunos sucesos importantes de nuestra vida en el P. Por ello, cantarlo en coro a los visitantes o volver a cantarlo para nosotros significaba recorrer de nuevo, fantásticamente, la historia de nuestra vida juntos. Pueden hacerse *cantahistorias* de mil maneras. Durante otra acción, la del *Gorilla Quadrumano*, teníamos una *cantahistoria* pintada en tela que cantábamos delante de las casas para invitar a la gente a la asamblea-espectáculo.

40. Los cantos libres

Canto libre es un hablar cantando, improvisando la melodía y la letra. También la historia de Marco Cavallo (la historia principal) nació de una serie de cantos libres cosidos juntos. Por eso todas las estrofas tenían melodías y ritmos diversos (incluso al interior de cada estrofa las frases individuales eran sintáctica y léxicamente diferentes, porque habían sido propuestas por diferentes personas).

41. Las canciones de ocasión

Uno de los modos más eficaces para anunciar el acontecimiento que se está preparando es la canción de ocasión, construida co-

lectivamente. Para que todos la puedan cantar, conviene transcribirla en tableros grandes (que también se pueden transportar). La canción de ocasión es un momento mínimo, unificador, de comunicación al interior del grupo y hacia el exterior. Se vuelve la voz colectiva con respecto al que está afuera.

42. Las canciones tradicionales

Las canciones que cada uno recuerda y que también los otros pueden cantar se vuelven parte del bagaje cultural del grupo, de la colectividad. En el caso del P, canciones como *La mula de Parenzo*, *Bella ciao*, *Ora ninnora*, *Quel mazzolin di fiori*, se convirtieron en una especie de sustrato común, un punto de referencia seguro (y patrimonio de todos) al cual recurrir en momentos particulares. En un contexto de creatividad libre, tienen una función precisa también los cantos “no libres” – los cantos tradicionales, la memoria sonora del grupo.

43. Los instrumentos (musicales)

Usamos guitarras, *pifferi*, flautas, panderos, bongós, arpas de boca, acordeones, armónicas: pero también botes vacíos, palos, cajas, sillas, martillos, cajas vacías. Los instrumentos se usaron para hacer tanto música tradicional como música libre.

44. Música libre

Es uno de los modos más interesantes y eficaces para dialogar y encontrarse colectivamente a través de medios de comunicación no verbal. Puede hacerse música libre con cualquier instrumento, con cualquier objeto, o aplaudiendo, silbando, cantando –

uniendo al sonido palabras y frases. Es importante escucharse y dialogar con el sonido, crear espacio para incluirlos a todos, acoger las sugerencias rítmicas y sonoras de todos aquéllos que están ocupados haciendo música. En este sentido, la música libre no es tanto una actividad espontánea y liberatoria, sino más bien una forma precisa de comunicación, diálogo y escucha recíproca.

45. Las armonizaciones colectivas

Todos se entonan en una nota y después cada uno hace variaciones, a las que otros responden al unísono o en contraste. Por lo general, en el P las armonizaciones ocurrían en la última nota de las canciones. La atmósfera sonora que se crea con la armonización colectiva es algo que acerca y une (un vibrar juntos).

46. Las operetas

Una opereta es una historia cantada por más personas, actuada en vivo, o con títeres, figuras o máscaras. Puede cantarse improvisando, o improvisar el canto sobre un texto escrito, o fijar palabras y música cantando el texto todos en coro. Todas las operetas inventadas en el laboratorio P se representaban con los personajes recortados en figuras. Las operetas, mucho más que una simple canción, pueden crear momentos fantásticos para vivirse colectivamente. Puede construirse una opereta incluso en pocos minutos.

47. El baile

También el baile es un momento importante de comunicación, además de alegría colectiva. Es importante que no sea ajeno,

impuesto, forzado. En el P casi siempre comenzamos a bailar después de momentos de gran tensión creativa, siguiendo la música libre o también la música para bailar que transmitía la radio.

48. Marchas musicales

Marchar por una ciudad o un pueblo; ir de puerta en puerta, de casa en casa o, en el caso de Trieste, de división en división, tocando los instrumentos más diversos o llevando las canciones de ocasión y mostrando los objetos contruidos en conjunto, puede ser de gran eficacia. Hay que dar una explicación a las personas que se encuentran, no llegar como de otro planeta. La gente siempre debe entender lo que se está haciendo y, por ello, hay que tratar de ser muy claros al presentarse.

49. El caballito que va por el mundo (reestructuración espacial del estímulo principal)

Dibujamos un caballito pequeñísimo (una figura pequeña) en muchas hojas blancas grandes. En ellas escribimos la frase: Marco Cavallo recorriendo el mundo. A partir de estos nexos (frase, caballo pequeñísimo, espacio grande), muchos dibujaron el viaje hacia el mundo exterior. Para que un estímulo se convierta en un instrumento de comunicación es importante la manera de introducirlo – es decir, la manera de comunicarlo y vivirlo juntos, entre quien lo propone y quien lo acepta.

50. El proyecto (fantástico) del viaje

Hablar juntos de cómo salir. Es de este modo, proyectando juntos salidas fantásticas por el mundo, que tomó forma y fuerza

la salida real de Marco Cavallo del manicomio, acompañado por los internos, médicos, enfermeros, “artistas”. De alguna manera, la proyección fantástica de la salida nos dio el valor y la fuerza para salir. También proyectándonos al exterior con la imaginación nos preparamos colectivamente para la salida real.

51. Atravesar un lugar

Puede atravesarse un pueblo, un barrio, una ciudad, un territorio para crear una presencia, establecer una relación, provocar una toma de conciencia. Las procesiones religiosas y las marchas políticas son atravesamientos y llevan a cabo una comunicación colectiva que se dilata en el espacio y el tiempo. Para entrar en el mundo exterior saliendo del hospital elegimos atravesar toda la ciudad, pasando por su lugar más representativo, la catedral de San Justo. La elección de los lugares que se atraviesan también es muy importante y forma parte de los modos de la comunicación. Además, en cada lugar hay que elegir el modo adecuado, con base en las relaciones que se hayan establecido con la población. En Trieste fue importante la relación con el comité del barrio.

52. Banderas

Cuando se hace una marcha, cuando se organiza un encuentro, una fiesta, las banderas tienen un gran efecto y son útiles como señales. También éstas tienen que nacer orgánicamente, por una necesidad interior. No podemos decir el primer día que nos encontramos: hagamos banderas: no tendría sentido. Después de algún tiempo, si se empieza a salir con los mate-

riales contruidos, con los muñecos, con los instrumentos, las banderas comienzan a volverse importantes y significativas. Se pueden hacer de papel, adhiriendo los dibujos unos con otros y pegándolos a bastones, o con las telas, cosiéndolas o pintándolas con colores textiles. Entrenando un poco, pueden hacerse los juegos de los lanzadores de banderas.

53. Las acciones mímicas

Cualquiera es mimo sin haber estudiado para ello. A menudo nos comunicamos entre nosotros con mímica, sea dramatizando historias dibujadas o escritas, sea improvisando. El mimo no debe hacerse como ejercicio aparte, sino usarse como uno de los tantos modos de expresión y comunicación.

54. Los objetos reinventados

Un pedazo de cordón que encontremos tirado puede convertirse en una serpiente, un arroyo, un caminito, una lágrima, un dedo, un círculo, un rayo de luna, un haz de luz, una guillotina, una cometa, un pececito, una llama, etc. Cada objeto tiene en sí mismo muchas potencialidades comunicativas, mil sugerencias para la imaginación.

55. Los objetos colgantes

Llenar una sala, una división, un aula, un teatro –o cualquier espacio– de figuras, telas, objetos varios, fantásticos, flores, mariposas, peces, árboles, palabras, nubes, ayuda a hacer que el ambiente entre en otra dimensión. Si los objetos colgantes son los que la colectividad produce poco a poco, quien llega tiene

la comunicación inmediata de la metamorfosis espacial que ocurrió.

56. El Paraíso Terrestre (la metáfora del espacio cotidiano)

En un momento dado, uno de los grandes cuartos del P se convirtió en Paraíso Terrestre, lleno de figuras, árboles, colores, animales y demás. Y, sobre todo, lleno de nuestra actividad. Resultó natural llamarlo así porque daba la idea de un jardín maravilloso. Con el Paraíso Terrestre se cristalizó la metáfora de la felicidad comunicativa que habíamos alcanzado.

57. Las construcciones de madera

Utilizamos la madera muy seguido para los usos más diversos: para construir las estructuras del papel maché; para la tarima; para las astas de las banderas; para hacer armazones en donde colgar los dibujos; para los soportes de los títeres; para levantar el teatrino; para preparar la señalización. Casi siempre usamos pedacería de madera (como el de los huacales para la fruta).

58. La fotografía

Mucha gente vino al P a tomar fotografías. Las colgamos en grandes tableros. Para muchos internos, que desde hacía tiempo no veían su propia imagen, verse en las fotos fue como redescubrirse. También para nosotros la fotografía fue importante porque nos permitió fijar y entender mejor momentos colectivos e individuales que, viviéndolos desde adentro, en cierta medida se nos escapaban. La fotografía se volvió así parte de nuestra

memoria y uno de los modos para extender la comprensión y la comunicación.

59. La grabadora

Nos fue muy útil la mini grabadora portátil con micrófono incorporado. No nos molestaba (la traíamos en el bolsillo) y cuando queríamos volver a escuchar una canción, un diálogo, una asamblea u otra cosa, era posible hacerlo rápidamente con todos los que se encontraban en el P. Se volvió normal para todos escucharse de nuevo y reflexionar acerca de los modos expresivos empleados.

60. El *offset*

Había una máquina para imprimir en *offset* en el hospital. Pudimos usarla. Logramos imprimir cada vez mejor los volantes diarios, que tuvieron más y más demanda. En todos lados se trata de servirse, antes que nada, de los medios de comunicación existentes, aprovechándolos al máximo.

61. Las historias personales

Conforme nos conocíamos y nos volvíamos amigos, nos contábamos nuestras historias personales, entre dos, entre tres, en grupo, en asamblea. De alguna historia se hizo un libro. Nunca se trató de confesiones, sino de exposiciones, incluso dramáticas, del propio problema principal: la hospitalización, la libertad, la enfermedad, la dificultad para encontrar trabajo. Platicarlo juntos se volvía importante para muchos: porque a menudo se trataba de peticiones de ayuda.

62. La **amplificación recíproca**

Constituyó la actitud de fondo, el rasgo que nos aproximó a los habitantes de San Giovanni, internos, médicos, enfermeros: el modo fundamental de la comunicación. La actitud de todos siempre fue darle la misma importancia a cada trazo, palabra, gesto. A cada *intención* expresiva. Esta atención al otro es el mayor aprendizaje que nosotros, los externos, adquirimos de la relación con el manicomio (“artista no es sólo el que sabe expresarse plenamente, sino también el que sabe escuchar profundamente” observó alguien durante una asamblea).

63. **Espontaneidad (espontaneísmo, teatro de la espontaneidad)**

Una experiencia como la de Marco Cavallo no se puede catalogar bajo la etiqueta del espontaneísmo. Al contrario, se trata de una acción continuamente pensada, platicada, meditada, reestructurada, según las exigencias y las preguntas de quien ha formado parte de ella. Es sumamente equívoco y engañoso usar para este tipo de trabajo participativo una fórmula (teatro de la espontaneidad) que se refiere a otras experiencias totalmente diferentes. Además, la espontaneidad, sobre todo para los adultos, es el punto de llegada de un camino extenuante que no es simplemente el de la llamada libre expresión, sino una construcción larga, difícil, que requiere poner continuamente en juego el propio modo de vivir, de comunicar, de relacionarse, de conocer.

64. El cuerpo

Perder el cuerpo es como perder la mente. Gran parte de nuestro cuerpo se perdió con la educación mentalista que recibimos. El P fue un lugar donde fue posible hablar también a través del cuerpo. Y, por ejemplo, bailar, actuar, plasmar, ondear banderas, mover los títeres, segar, pintar, tocarse –sobre todo para quien había perdido casi por completo el uso del cuerpo– fue un redescubrir algo perdido, o que jamás se tuvo. En todo caso, el proceso de reapropiación nos correspondió a todos, médicos, enfermeros, internos, “artistas”.

65. Tocar, tocarse

Entendimos muy pronto que una caricia, un abrazo, un beso eran, sobre todo para algunos internos, modos importantes para comunicarnos su amistad, su afecto, su alegría: y eran importantes también para nosotros. Con algunos que no lograban hablar (porque no podían), el diálogo se estableció de forma muda, tocándose y apretándose las manos. Este usar todas las partes del cuerpo para “hablar” debe recuperarse, con todo lo que implica.

66. Grupo, grupos, trabajo de grupo, trabajo en grupos

El grupo base que trabajó en el P se fue formando poco a poco a través de varias dificultades subjetivas y objetivas. Pero no existe una idea de grupo de la cual partir y cada situación ve coagularse las personas en formas diversas y particulares. La comunicación interna de nuestro grupo tuvo momentos felices y momentos de dificultad. En cuanto al trabajo “en grupos” en

el laboratorio, propusimos con mucha cautela que los grupos se formaran sólo cuando vimos que el aislamiento entre los enfermos comenzaba a quebrarse y que los modos de expresarse en acto en el laboratorio relacionaban a personas que antes permanecían encerradas en sí mismas. También en una escuela, o en cualquier otra situación, es bueno que los grupos se formen con base en motivaciones (simpatías, búsquedas, juegos, afectos) y nunca sean rígidos ni cerrados.

67. La asamblea

En todo trabajo creativo la asamblea es un momento importante, como verificación general del trabajo, como reflexión acerca de las imágenes que emergen, como instrumento de recuperación del que quedó fuera, como momento político, etc. Sólo desde que logramos hacer las primeras asambleas, el P salió de la fase puramente liberatoria, de encuentro, para entrar en la de la “política”, de toma de conciencia del trabajo que estábamos haciendo. Es posible y necesario hacer siempre la asamblea, aun trabajando con niños muy pequeños. En el P realizábamos varios tipos de asamblea que solían mezclarse entre ellos: o con los internos, enfermeros y médicos que venían al laboratorio, o con el equipo médico, o entre nosotros, los del grupo permanente.

68. La proyección hacia el exterior

Es un modo del comunicar que se debe tener presente desde el inicio de cada trabajo. La idea de un interlocutor basta para evitar los peligros del particularismo de grupo y del encierro.

Lo ideal es no perder nunca, desde un inicio, la relación con el exterior. Se trata de aceptar estar siempre en público. Éste es el verdadero significado práctico de cualquier *laboratorio abierto*.

69. La fiesta

A diferencia de lo que aseguraba Rousseau, no es cierto que actualmente el pueblo baile en cuanto se plante un árbol en medio de una plaza. De todos modos, es bastante fácil organizar una fiesta: pero se puede caer en la fiesta de pura evasión. Una fiesta puede también (y así fue la fiesta de Marco Cavallo) convertirse en un momento alegre y activo de toma de conciencia – un momento en el que todos los que de algún modo entran, se vuelven partícipes de una acción más general, de la que la fiesta es el momento expositivo y declaradamente público.

70. La cultura del manicomio (la cultura de un lugar)

Un grupo, una clase de niños, un pueblo, una tribu, una ciudad, tienen cada uno *su propia* cultura. Para el que viene del exterior, huésped, visitante, maestro, animador, médico, escritor, es importante relacionarse con ella, escuchar, entender, conocer, dándose a conocer. El comunicar ocurre hasta que se logra el respeto recíproco. De otro modo, hay sólo violencia y colonización (que además fue siempre la práctica occidental con respecto a las culturas subalternas). Para el manicomio, según la opinión del que escribe, vale el mismo discurso que para cualquier otra situación. Encontramos en Trieste un mundo con su propia vida, con su movimiento, su “cultura”. No teníamos otra opción que tratar de escucharla, con todas sus contradic-

ciones y, al mismo tiempo, dándonos a conocer. En este sentido, para cada relación entre grupos y personas puede ser válido lo que escribió Lévi-Strauss en *Elogio de la antropología*: tomando en cuenta que cada uno de nosotros (como los enfermos mentales) se encuentra continuamente ante el peligro de no ser escuchado y ser destruido por una cultura aparentemente más alta, más culta, en realidad más ciega: "... mis últimas palabras sean para estos salvajes, cuya oscura tenacidad nos ofrece todavía un modo de asignar a los hechos humanos sus verdaderas dimensiones: hombres y mujeres que, en el instante en que hablo, a miles de kilómetros de aquí, en una sabana corroída por el fuego de la maleza, o en una foresta que chorrea por la lluvia, regresan al campamento para dividir un escaso alimento y evocar juntos a sus dioses; aquellos indios de los trópicos y sus semejantes, diseminados por el mundo, que me enseñaron su pobre sabiduría, en la cual estriba, sin embargo, lo esencial de los conocimientos que ustedes me encargaron transmitir a los demás; muy pronto, ¡ay de mí!, todos condenados a la extinción, bajo el trauma de las enfermedades y los modos de vida –para ellos aún más horribles– que les llevamos; y hacia los cuales contraí una deuda de la que no me sentiría liberado ni siquiera si, en el lugar en el que me han puesto, pudiera justificar la ternura que me inspiran y el reconocimiento que les tengo, al continuar mostrándome tal como fui entre ellos y tal como, entre ustedes, quisiera no dejar de ser: su alumno y su testigo".²

² Claude Lévi-Strauss, *Elogio de la Antropología*, Ediciones Caldeón, Buenos Aires, 1976, p. 40.

Índice interactivo



Contenido

Bienvenida al lector

Canción libre de Marco Cavallo

1. Hacia la abolición de los manicomios: una lucha colectiva
2. Hacia el laboratorio P: un teatro fuera del teatro
3. Hacer universidad desde Marco Cavallo

Bibliografía

Nota

Marco Cavallo. Desde un hospital psiquiátrico la verdadera historia que cambió el modo de ser del teatro y la cura

Prefacio

Proyecto y bosquejo de trabajo

¿Qué es un manicomio abierto?

Discusión de los proyectos: crónica

Crónica del laboratorio P

Día uno – Un espacio por inventar

Día dos – Aparece el manicomio

Día tres – Un gran objeto que sea un caballo

Día cuatro – Detrás del caballo aparece el diablo

Día cinco – Una gran casa

Día seis – Exhibición de los títeres

Día siete – Primera canción de Marco Cavallo que comienza a crecer en altura, y primer libro

Día ocho – El libro de la golondrina y otros libros. Cucú no habla, pero actúa y tiene éxito

Día nueve – El teatro de la golondrina

Día diez – Teatro, canciones y coros bajo la panza de Marco Cavallo

Día once – Quiero divertirme corriendo

Día doce – Nuestro caballo mágico

Día trece – Un baile desatado

Día catorce – Marco Cavallo títere y la Amiga de Marco Cavallo

Día quince – Marco Cavallo perdió la cobija. Atmósfera musical

Día dieciséis – La Amiga de Marco Cavallo lleva a todos a su casa

Día diecisiete – Qué metemos en la panza del caballo
Día dieciocho – Se hace la tarima
Día diecinueve – Coro general
Día veinte – Llevamos los títeres en recorrido por las divisiones
Día veintiuno – Se forman grupos, se actúa una nueva boda, se canta el libro de Cucú y se hace una opereta
Día veintidós – Gran conversación sobre grandísimos problemas. Aparece la cabeza de Marco Cavallo
Día veintitrés – El regreso en el mundo
Día veinticuatro – Marco Cavallo se vuelve un símbolo
Día veinticinco – El muro de la exclusión
Día veintiséis – Las operetas
Día veintisiete – Sobre el teatro ambulante llevamos la cabeza de Marco Cavallo en recorrido por todo el HPP
Día veintiocho – Proyecto de viaje por el mundo y primera aparición de Marco Cavallo
Día veintinueve – Comienza el viaje de Marco Cavallo recorriendo el mundo
Día treinta – Los enemigos de Marco Cavallo
Día treinta y uno – Día de los carteles
Día treinta y dos – Día de la Amiga de Marco Cavallo en el Paraíso Terrestre
Día treinta y tres – Día del vestido de la Amiga de Marco Cavallo
Día treinta y cuatro – Día de los cantos y las banderas
Día treinta y cinco – Fiesta de Marco Cavallo y su Amiga (Gran teatro urbano)

Apéndice: Los modos del comunicar

Presentación audiovisual
haz click en el enlace:
<https://youtu.be/AkO1WUL-YXE>



o puedes acceder vía QR

Acceso a la discusión abierta
haz click en el enlace:
<https://reeditorialffi.blogspot.com/2022/10/marco-cavallo.html>



o puedes acceder vía QR

Marco Cavallo. Desde un hospital psiquiátrico la verdadera historia que cambió el modo de ser del teatro y la cura fue realizado por la FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS de la UNAM. Se terminó de producir en octubre de 2021. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida, exclusivo de la colección MusaCorna, así como salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición la familia tipográfica completa Baskerville MT Std en diferentes puntajes y adaptaciones. La edición, formación, los recursos electrónicos y la conversión digital fueron realizados por Proelium Editorial Virtual - Proelium Consultoría Empresarial, S.A. de C.V. Hubo colaboración especial de Magda Ileri Larios Togo en la maquetación final y el diseño de la cubierta. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor, y en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. Cuidaron la edición Eugenio Santangelo, Magda Ileri Larios Togo y Mariana Denhí Estrada Romero.



Marco Cavallo es la crónica de un proyecto de animación teatral realizado en 1973 en el hospital psiquiátrico de Trieste, Italia. Giuliano Scabia, uno de los más importantes escritores y directores teatrales italianos, relata la creación de un laboratorio abierto donde pacientes, enfermeros, doctores y artistas experimentaron por dos meses con múltiples técnicas expresivas, transformando el teatro en ocasión de encuentro, escucha y participación colectiva. Alrededor de Marco, un gran caballo azul creado en el laboratorio, invención fantástica y símbolo de liberación, se multiplicaron las historias y se formularon otra vez deseos, los enfermos volvieron a articular su pasado y su futuro, redescubrieron el cuerpo y la palabra en un lugar que los había reducido al silencio y la invisibilidad.

“Proyecto de un nuevo teatro”, “manual de comunicación alternativa”, “libro de estética, porque nos sugiere lo que podría volverse la práctica artística en una sociedad no represiva” (Umberto Eco), *Marco Cavallo* es también un testimonio de la lucha que condujeron enfermeros y psiquiatras como Franco Basaglia por abolir los manicomios, a favor de modos de asistencia territoriales, comunitarios e integrales de la salud mental.



9 786073 051859

