



## Índice

<b>1.Introducción</b> .....	<b>3</b>
1.1 Objetivos .....	3
1.2 Marco teórico.....	4
1.3 Estado de la cuestión .....	6
<b>2.Antecedentes: el teatro revolucionario.....</b>	<b>11</b>
2.1 Lev Vygotsky: teoría sociocultural y la zona de desarrollo próximo.....	11
2.2 Asja Lacis, el teatro Infantil y Walter Benjamin.....	13
2.3 Bertolt Brecht y el teatro épico .....	19
<b>3.El debate de la antipsiquiatría .....</b>	<b>24</b>
3.1 Fernand Deligny: perspectivas sobre antipsiquiatría y arte.....	26
3.2 Deleuze-Guattari y el Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia.....	28
3.3 Suely Rolnik y Peter Pal Pelbart: contribuciones contemporáneas .....	31
<b>4.La Antropofagia y el teatro brasileiro.....</b>	<b>33</b>
4.1 Antropofagia y el movimiento antropofágico .....	33
4.2 Grupos teatrales en Brasil.....	36
4.2.1 Casa do teatro.....	36
4.2.2 Teatro del Oprimido.....	38
4.2.3 Teatro Oficina .....	40
<b>5.Compañía de teatro Ueinzz: un estudio de caso.....</b>	<b>42</b>
5.1 Historia y contexto.....	42
5.2 Prácticas y performances.....	44
<b>6.Conclusiones .....</b>	<b>59</b>
<b>7.Bibliografía y fuentes consultadas.....</b>	<b>61</b>

## 1.Introducción

La presente tesis explora la intersección entre arte, psicología y teatro, y su influencia en el debate sobre la antipsiquiatría, con un enfoque en el análisis del estudio de caso de la Compañía de Teatro brasileña Ueinzz y el papel de Brasil en la expansión de este debate en la contemporaneidad. A través de un estudio de antecedentes, se propone examinar hasta qué punto las ideas desarrolladas en el siglo XX han influido en las prácticas teatrales actuales y los momentos de ruptura con estas prácticas en un contexto contemporáneo. Este análisis permite evaluar la relevancia sociocultural de la relación entre antipsiquiatría y teatro, el impacto de estas prácticas en el debate actual sobre salud mental y arte, y ofrecer una reflexión sobre la construcción de la subjetividad.

La salud mental se ha convertido en un tema de gran importancia en la sociedad actual, presionada por una alienación ininterrumpida, en un agotamiento constante generado por la cultura de las redes sociales, y una tendencia impuesta por el sistema capitalista a homogeneizar las identidades, borrando las características personales e individuales y presionando a los individuos a conformarse a las normas y expectativas sociales establecidas. Textos como *Ensayo sobre el cansancio* (1990)<sup>1</sup>, de Peter Handke, y *La sociedad del cansancio* (2010)<sup>2</sup>, de Byung-Chul Han, diagnostican una sociedad afectada por el agotamiento psicológico y emocional. Martí Peran, en el ensayo *Indisposición general: ensayo sobre la fatiga*<sup>3</sup> (2016) - que también fue expuesto en Fabra i Coats: Centre d'Art Contemporani, en Barcelona, 2015 - también explora estas problemáticas y subraya la fatiga, el cansancio, una toma de consciencia sobre la cuestión, procesos emancipatorios y el lenguaje sobre la enfermedad y la salud mental. Al analizar cómo teorías previas se manifiestan en las prácticas teatrales actuales, se puede obtener una comprensión más profunda de cómo el arte y el teatro pueden influir en la sociedad. La Compañía de Teatro Ueinzz, con su enfoque radical, ofrece un estudio de caso potente para explorar estas intersecciones del arte con la antipsiquiatría, y proporciona un ejemplo contemporáneo que cuestiona y redefine las prácticas psiquiátricas tradicionales en el escenario.

A pesar de la riqueza de teorías y prácticas desarrolladas en el pasado, existe una laguna en la investigación sobre cómo estas ideas se integran y aplican en el teatro contemporáneo para abordar cuestiones de salud mental y compromiso social. Este estudio se propone contribuir a ampliar las perspectivas sobre esa laguna, analizando las prácticas de la Compañía Teatro Ueinzz y evaluando su relevancia e impacto en el contexto actual.

### 1.1 Objetivos

El objetivo general del trabajo es investigar contribuciones en la intersección del arte, psicología y teatro, explorando cómo las prácticas de la Compañía de Teatro Ueinzz y las teorías de la antipsiquiatría contribuyen en la construcción de nuevas subjetividades en la contemporaneidad.

Los objetivos específicos son:

1. Rastrear antecedentes teórico-prácticos revolucionarios desde principios del siglo XX, destacando las experiencias que han aplicado nuevas psicologías al arte y su compromiso social, incluyendo a figuras como Bertolt Brecht, Asja Lacic y Walter Benjamin.

---

<sup>1</sup> Handke, P. (1990). *Ensayo sobre el cansancio*. Alianza Editorial.

<sup>2</sup> Han, B.-C. (2010). *La sociedad del cansancio*. Herder Editorial.

<sup>3</sup> Peran, M. (2016). *Indisposición general: ensayo sobre la fatiga*. Hiru editorial.

2. Abordar el debate sobre la antipsiquiatría desde la segunda mitad del siglo XX, partiendo de las contribuciones de Fernand Deligny, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Suely Rolnik y Peter Pal Pelbart, y su relación con las prácticas artísticas y teatrales.
3. Investigar el papel e importancia de Brasil en la expansión de la antipsiquiatría en el contexto contemporáneo.
4. Analizar en profundidad el trabajo de la Compañía Teatro Ueinzz, documentando su historia, metodología y objetivos, así como sus performances e identificar el impacto de la intersección con la antipsiquiatría como contexto teatral contemporáneo.

## 1.2 Marco teórico

Como marco teórico referencial, realizamos una investigación de antecedentes que marcan y delimitan el objeto de estudio dentro de las teorías socioculturales y psicológicas aplicadas a lo que denominamos teatro revolucionario, que junto al marco teórico específico construyen la base del trabajo en la intersección entre arte, psicología y teatro.

Las teorías del teatro soviético han tenido una influencia significativa en las prácticas teatrales contemporáneas, y por eso destacamos sus prácticas en el marco teórico, con el objetivo de construir una narrativa completa que va desde un estudio de antecedentes hasta las contribuciones contemporáneas de la psicología, el teatro y el arte. En un primer momento, abordamos al destacado psicólogo ruso Lev Vygotsky (1896-1934) y su desarrollo de la teoría sociocultural, que subraya la importancia de la interacción social para el desarrollo cognitivo. Aquí, nos centramos en la Zona de Desarrollo Próximo (ZDP), concepto clave de Vygotsky abordado en sus obras principales, como *Pensamiento y Lenguaje* (publicado póstumamente en 1934) y *La Formación Social de la Mente* (1978).

Estas ideas fueron aplicadas por la directora y pedagoga teatral letona Asja Lacis (1891-1979) en el teatro infantil. Lacis conecta diversas referencias tanto en los estudios de antecedentes como a través de la marca que dejó en trabajos contemporáneos. Su trabajo en el teatro infantil, especialmente en Alemania y la Unión Soviética, promovió un enfoque pedagógico integrador del teatro como una herramienta fundamental para el desarrollo emocional y social de los niños. Contamos con los estudios de Susan Ingram: *The Red Carnation: Asja Lacis, Walter Benjamin and the Autobiographical Fiction of Revolution* (2002), Eugia Casini Ropa y Beata Paškevica, quienes se dedicaron a la representación de la actriz, directora y pedagoga en la historia. Los escritos sobre Asja Lacis presentados en la Documenta 14 en Kassel (2017, 38 años después de su muerte), que destacan su contribución al teatro y su influencia en el arte pedagógico, mostrando cómo sus enfoques han sido redescubiertos y valorados en contextos contemporáneos, también fueron de extrema importancia para la comprensión de su influencia y relevancia.

Junto a la importancia de Lacis está la de Walter Benjamin (1892-1940), filósofo y crítico cultural alemán, que además de haber sido influenciado por la experiencia de la pedagoga en el teatro infantil, colaboró en los escritos para *Programa de un teatro infantil proletario* (1928). En el subcapítulo en el que trabajaremos la significativa relación de Asja Lacis y Walter Benjamin, destacamos sus colaboraciones, la obra de Benjamin *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (1936), y el interés de Benjamin por la teoría del cine soviético, que estaba atravesada por teorías de la psicología. Este interés se refleja en su análisis de películas y directores soviéticos, explorando cómo el cine podía ser utilizado como una herramienta educativa y de propaganda. En el libro *Calle de Dirección Única* (1928), dedicado a Lacis, las ideas de Benjamin sobre el cine y la experiencia estética se intersectan con el trabajo de Asja Lacis en el teatro y la pedagogía, proporcionando un marco para que en los capítulos siguientes analicemos la experiencia estética en el teatro

contemporáneo y cómo las prácticas teatrales actuales reflejan las ideas de esta potente colaboración.

Después de Asja Lacin y Walter Benjamin, abordamos los estudios sobre el dramaturgo y poeta alemán Bertolt Brecht (1898-1956), quien desarrolló los conceptos del Teatro épico y las teorías de distanciamiento, también conocidas como *Verfremdungseffekt*. En obras como *Pequeño Organon para el Teatro* (1948) y *Historias del Sr. Keuner* (1956), Brecht presentó sus ideas sobre cómo el teatro puede servir como una herramienta para la crítica social y política. Sin embargo, es principalmente a partir de los escritos del historiador de arte y filósofo francés George Didi-Huberman (1953-) que nos acercamos a Brecht; en su ensayo *Cuando las imágenes toman posición* (2008), Didi-Huberman aborda los procesos y teorías que lo llevaron al teatro épico, así como hace un recorrido por su experiencia en el exilio durante la Segunda Guerra Mundial.

Estos marcos teóricos proporcionan la base para los estudios que se desarrollan y abren en el marco teórico específico, donde investigamos el complejo debate de la antipsiquiatría. En este debate traemos las ideas fundadoras del concepto anticapitalista de Ronald D. Laing y David Cooper con la obra *Psicoanálisis y Antipsicoanálisis* (1967). Marcando el inicio del debate también se encuentran Franco Basaglia con la obra *La institución negada: informe de un hospital psiquiátrico* (1972). Después, pasamos al estudio de Fernand Deligny con la obra *Lo arácnido y otros textos* (2008). La obra *El Anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia* (1972), de Gilles Deleuze y Félix Guattari, ha influido en diversos estudios en el ámbito contemporáneo. La colaboración de Félix Guattari con Suely Rolnik generó la obra *Micropolítica: Cartografías del deseo* (2006), y ha influido en los estudios dentro de la antipsiquiatría, la política y la subjetividad de la psicoanalista brasileña. Una obra relevante para el presente trabajo es *Esquizoanálisis y antropofagia* (1998) y *Cartografía sentimental: transformaciones contemporáneas del deseo* (2006). Peter Pál Pelbart, con las obras *A nau do tempo-rei* (1993), *Esquizocenia (en Vida capital: y actos de biopolítica)*, 2003) y *El reverso del nihilismo* (2013), son esenciales para la construcción del análisis de la antipsiquiatría en un contexto actual en intersección con el arte, más específicamente el teatro. También en el ámbito contemporáneo y español, la profesora de historia del arte Laia Manonelles ha desarrollado proyectos como *Politizacions del Malestar: procesos creativos y experiencias compartidas en Barcelona* (2024), y Martí Peran desarrolló el ensayo *Indisposición general: ensayo sobre la fatiga* (2016), que también fue exposición en Barcelona en 2015, y la exposición más actual *L'Idiota* (2024).

### 1.3 Estado de la cuestión

Desde principios del siglo XX, teóricos de la filosofía, psicología y estética han desarrollado estudios sobre la intersección entre arte, psicología y teatro. Estos estudios proporcionaron una base para comprender cómo estas disciplinas pueden interactuar y enriquecerse mutuamente. Aquí consideramos la importancia de diversas figuras del teatro y la psicología rusa, como Lev Vygotsky<sup>4</sup> (1896-1934), un psicólogo que introdujo conceptos fundamentales en sus obras *Pensamiento y Lenguaje* (1934) y *Mind in Society* (1978), como la Zona de Desarrollo Próximo (ZDP) y la teoría sociocultural, que han influido significativamente en la pedagogía teatral y la educación emocional a través del arte. Vygotsky se consolidó como un gran referente para el desarrollo de prácticas teatrales que fomentan el desarrollo psicológico y social; como el teatro infantil de Asja Lacin (1891-1979), que abordaremos con más profundidad a continuación.

---

<sup>4</sup> Vygotsky, L. S. (1934). *Pensamiento y lenguaje*. Editorial Fontanella. (Publicado originalmente en 1934, Rusia); Vygotsky, L. S. (1978). *Mind in society: The development of higher psychological processes*. Harvard University Press.

El dramaturgo y poeta alemán Bertolt Brecht<sup>5</sup> (1898-1956) fue conocido por revolucionar el teatro con la creación del teatro épico, desarrollado en Alemania entre la primera y segunda guerra mundial, con el auge de su formulación teórica y práctica en las décadas de 1920 y 1930. Su teatro, que busca no solo narrar historias, sino también incitar a la reflexión crítica y a la toma de posición por parte del espectador, también influyó profundamente en la psicología del espectador y en experiencias teatrales críticas. Con obras como *Pequeño Organon para el Teatro* (1948) y *Historias del Sr. Keuner* (1956), el teatro de Bertolt Brecht es una herramienta poderosa para la educación artística y para la reflexión crítica en la sociedad contemporánea.

Su trabajo también influyó en Asja Lacis, la directora y pedagoga de teatro letona, que trabajó extensamente en el teatro infantil, enfatizando el potencial del teatro para el desarrollo emocional y social de los niños. Aunque Asja Lacis haya sido históricamente subestimada, su legado resurge como esencial para entender las posibilidades del teatro como herramienta de transformación social en el Brasil contemporáneo. Su trabajo más notable incluye el desarrollo del teatro infantil en Alemania y en la Unión Soviética, y la importante interlocución entre ella y Walter Benjamin que generó obras como *Diario de Moscú*; escrito entre 1926 y 1927 durante una estancia en que estuvo en la ciudad para visitar a Asja Lacis (publicado póstumamente en 1986); *Program for a proletarian children's theater* (1928), y *Calle de dirección única* (1928).

Walter Benjamin (1892-1940) fue una figura clave en la teoría del arte y la estética, y su influencia es fundamental para comprender las prácticas teatrales y la crítica cultural del siglo XX. Su conexión con Asja Lacis fue particularmente significativa, ya que ella no solo influyó directamente en su escrito *Proletarian Children's Theater*, sino que también jugó un papel crucial en su pensamiento sobre la cultura y la política. Benjamin desarrolló ideas que examinan la relación entre el arte y las estructuras de producción cultural, lo que se refleja en su influyente ensayo *El autor como productor* (1966), donde explora cómo los autores pueden asumir un papel activo en la transformación social a través de sus obras.

Además, Walter Benjamin fue un profundo admirador de Bertolt Brecht, y sus escritos sobre este dramaturgo proporcionan una visión crítica de cómo el arte puede servir como un medio de resistencia y reflexión crítica en tiempos de crisis. Walter Benjamin no solo conecta las prácticas de Asja Lacis y Bertolt Brecht, sino que también nos proporciona un marco teórico invaluable para entender cómo el arte y el teatro pueden funcionar como fuerzas críticas en la sociedad. Su enfoque interdisciplinario y su capacidad para combinar teoría crítica, estética y praxis política lo convierten en una figura central en el desarrollo del pensamiento contemporáneo sobre el arte y la cultura. Una fuente fundamental para acercarse a Bertolt Brecht es Georges Didi-Huberman y su ensayo *Cuando las imágenes toman posición* (2008), que analiza su trayectoria desde su tiempo de exilio en la Segunda Guerra Mundial, hasta sus prácticas que lo llevaron a la creación del teatro épico.

En el artículo *The Relevance of Asja Lacis's Kindertheater Today: A Brazilian Perspective* (2015), Ligia Cortez y Jorge de Almeida exploran el impacto de figuras como Walter Benjamin, Bertolt Brecht y Asja Lacis en la teoría teatral, destacando la influencia duradera de estas ideas en Brasil desde la primera mitad del siglo XX. Como también señala Suely Rolnik en *Esquizoanálisis y Antropofagia* (1998), el terreno cultural brasileño, marcado por la Antropofagia de Oswald de Andrade, resultó particularmente fértil para la recepción y adaptación de estas teorías. Cortez y Almeida se preguntan: "¿Siguen siendo relevantes sus obras y pueden actuar hacia la transformación de nuestra sociedad actual? En caso afirmativo, ¿cómo y por qué?" (Cortez y Almeida, 2015, p.139). En el artículo, los autores revelan cómo, desde la década de 1960, Bertolt Brecht y Walter Benjamin, desde 1980, han

---

<sup>5</sup> Brecht, B. (1948). *Pequeño Organon para el Teatro*. (Publicado originalmente en 1948).; Brecht, B. (1956). *Historias del Sr. Keuner*. Alianza Editorial. (Publicado póstumamente en 1956).

encontrado amplia recepción en Brasil. Sus influencias en el país se tornaron omnipresentes en la escena teatral y en los debates críticos del país.

En el ensayo *Altibajos en la actualidad de Brecht* (2009), el crítico literario y profesor austro-brasileño Roberto Schwarz (1938-) destaca cómo las prácticas de Brecht fueron incorporadas no solo en repertorios tradicionales, sino también en grupos teatrales que resistieron a la dictadura brasileña, como es el ejemplo de la Casa do Teatro en São Paulo; donde, al igual que Asja Lacis, se abordaban "preocupaciones educativas" y se utilizaban "recursos muy similares en los procesos de dirección, a pesar de la distancia geográfica y temporal" (Cortez y Almeida, 2015, pp.141-142). Aquí, los autores destacan la vitalidad y relevancia de las acciones educativas con una perspectiva izquierdista y cómo esto llevó a una conexión entre la Casa do Teatro y Asja Lacis. La también actriz y pedagoga Célia Helena, figura importante para la Casa do Teatro, fundó un teatro para jóvenes que no tenían espacio ni medios para actuar críticamente durante la dictadura militar en Brasil de 1964 a 1984. Eugenio Kusneteff (nombre adaptado en Brasil como Kusnet), un actor y director ruso que se estableció en Brasil en 1926, fue responsable de la introducción de la pedagogía y las prácticas teatrales rusas en São Paulo. Existen registros de muchas similitudes en el desarrollo de prácticas con estudiantes por parte de Kusnet y las de Asja, al describir sus improvisaciones y trabajos como directora y actriz (Cortez y Almeida, 2015, p.142). Eugenia Casini Ropa, Susan Ingram y Beata Paškevica son figuras clave en la introducción de las ideas de Asja Lacis, considerando la dificultad de encontrar material sobre la dramaturga, que fue poco representada en la historia; haciendo posibles trabajos como los de Cortez y Almeida.

Entre las referencias importantes para el estudio de la antipsiquiatría se encuentran el educador, escritor y cineasta francés Fernand Deligny (1913-1996), y la psicoanalista belga-francesa Maud Mannoni (1923-1998). Deligny, cuyas prácticas y escritos con niños autistas, jóvenes delincuentes y personas con dificultades de aprendizaje influyeron significativamente en el pensamiento de la antipsiquiatría, con obras como *Les vagabonds efficaces* (1939) y *Lo arácnido y otros textos* (2008, publicado póstumamente). Sus obras rechazan las normas institucionales rígidas, las estructuras de control y represión, y privilegian la autonomía y la libertad. Mannoni, aunque no se considera una antipsicoanalista propiamente dicha, cuestionó los abordajes psicoanalíticos convencionales desde el libro *L'enfant arriéré et sa mère* (1964), en el que critica la psiquiatría infantil. Estos dos autores y sus prácticas proporcionan una perspectiva valiosa y fueron importantes influencias en el trabajo de Gilles Deleuze (1925-1995) y Félix Guattari (1930-1992), quienes en la obra *El Anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia* (1985) sugieren que el arte y el esquizoanálisis pueden ser herramientas poderosas para crear nuevas formas de subjetividad, que no están dentro de las normas tradicionales del lenguaje y del psicoanálisis.

Entre 1960 y 1970, hubo un gran movimiento de intelectuales en los temas de la psiquiatría; el médico psiquiatra sudafricano David Cooper (1931-1986) organizó el "*Congreso Internacional de Antipsiquiatría*" en Londres, en 1967, y popularizó el término *Antipsiquiatría*, en su libro *Psiquiatría y Antipsiquiatría*, publicado en el mismo año; entre otros nombres importantes de la época están Ronald D. Laing, Thomas Szasz, Robert Castel, Giovanni Jervis y el italiano Franco Basaglia, que impuso presión para leyes reformistas dentro de instituciones psiquiátricas, explicadas en obras como *L'istituzione negata: rapporto da un ospedale psichiatrico* (1968).

Las ideas de Deleuze y Guattari han tenido una gran acogida en Brasil; la teórica y psicoterapeuta brasileña Suely Rolnik fue importante en ese contexto, ya que en 1979 fue responsable de traer a Félix Guattari al país al invitarlo a participar en diversas conferencias y talleres sobre psicoanálisis, esquizoanálisis y micropolítica, muy influyentes en el medio académico-intelectual brasileño de la época; lo que marcó las siete visitas de Guattari al

país entre 1979 y 1992. En especial, Rolnik fue esencial como mediadora en una entrevista realizada por el filósofo francés con el entonces líder sindical y presidente del Partido de los Trabajadores (PT) (en 2023 reelegido presidente de Brasil) Luiz Inácio Lula da Silva, en 1982, para discutir temas relacionados con la situación política, social y económica de Brasil y Francia en ese período y previsiones futuras. Esta colaboración Guattari-Rolnik generó la obra *Micropolítica: cartografías del deseo*, un libro fundamental que combina las ideas de los autores entre esquizoanálisis, micropolítica, subjetividad y resistencia cultural.

En conexión con teatros revolucionarios y la pedagogía, el dramaturgo, director de teatro y teórico brasileño Augusto Boal (1931-2009), desarrolló teorías que resonaban con las propuestas de Lev Vygotsky, y que junto con la influencia de Brecht, permitieron a Boal posicionar el teatro como un instrumento de lucha para la transformación social. En 1956, después de su estancia en Estados Unidos, donde estudió dramaturgia en la Universidad de Columbia de Nueva York, se dedicó como director del Teatro Arena (São Paulo) a concretar una propuesta de un teatro popular brasileño influenciado por una estética política de izquierdas para debatir la realidad del país. La aproximación de Boal a Brecht marcó un giro en su obra, reflejado en el musical *Arena conta Zumbi* (1965, por Augusto Boal y Gianfrancesco Guarnieri), que fue la primera gran respuesta cultural al golpe militar de 1964, que se extendió por 21 años de dictadura. Durante su exilio político entre 1971 y 1986 en Argentina y Perú, Boal desarrolló la teoría, la estética y la técnica del Teatro del Oprimido, integrando activismo social y político, educación, terapia y teatro; representados en la obra *Teatro del Oprimido y otras poéticas políticas* (1975), y revisitado en *Esquizoanálisis y Antropofagia* (1998), de Suely Rolnik.

Además de Suely Rolnik, Peter Pal Pelbart es otra figura clave en la continuidad y expansión de las ideas de Félix Guattari en Brasil, especialmente en los campos de la antipsiquiatría y el arte. En obras como *Cartografía del abandono* (2013), Pelbart analiza cómo el arte y la antipsiquiatría pueden ofrecer nuevas perspectivas sobre la salud mental, un tema de interés para el filósofo, que también aborda en su libro *O avesso do Niilismo* (2017), y que traza una cartografía de las zonas de agotamiento en el mundo actual, proponiendo una política orientada por el deseo como respuesta a las dinámicas opresivas del capitalismo. Pelbart trabaja el concepto de *Esquizocenia*, un término acuñado por el director de teatro brasileño Sergio Penna, elaborado en un capítulo de la obra *En vida capital: ensayos de biopolítica* (2003). El esquizoanálisis encontró un terreno especialmente fértil en Brasil, algo que aborda Rolnik con la intención de investigar el por qué dentro del movimiento estético y cultural Antropofágico, entrelazado con el escritor Oswald de Andrade (1890-1954), idealizador de la Semana de Arte Moderno de 1922 en Brasil. La obra *Manifiesto Antropofágico* (1928), por Andrade, así como la *Revista de Antropofagia* (1928-1929), el libro *Raíces del Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda, y la obra *Metalinguagem e outras metas* (1992), de Haroldo de Campos, son referencias muy ricas y esenciales en el tema, tanto desde la construcción de la Antropofagia como desde una perspectiva reciente de las subjetividades brasileñas.

La compañía de teatro Ueinzz nació dentro de una institución psiquiátrica en la ciudad de São Paulo, Brasil, en 1997 y ha estado trabajando con prácticas que habitan entre el teatro, el arte y la clínica. Entre las publicaciones importantes sobre la compañía se encuentran la tesis doctoral de la actriz Ana Goldstein Carvalhaes *Ueinzz: acontecimiento y conexión* (2019), participante del grupo y orientada por Peter Pal Pelbart; los escritos de Renato Cohen, como *Performance como lenguaje* (1989); la obra *O avesso do niilismo* (2013), de Peter Pal Pelbart; y también la tesis doctoral de Erika Inforsato, *Desobramento: constelações clínicas e políticas do comum* (2010).

En el contexto español y en concreto Barcelona, se han desarrollado varias iniciativas relevantes. La profesora en historia del arte, Laia Manonelles, en el departamento de arte de la Universidad de Barcelona, ha desarrollado un proyecto de investigación con otros dos

artistas llamado de la Politización del malestar<sup>6</sup>, con el objetivo de explorar nuevas formas de gestionar el malestar a través de procesos creativos -como los desarrollados en la jornada *Procesos creativos y experiencias compartidas* (2017)- enfocándose en su dimensión política y colectiva, y visibilizando aspectos que la sociedad tiende a reprimir. En ensayos como *La interioridad común del malestar* (2024), el grupo reflexiona sobre el miedo como herramienta de control en el mundo contemporáneo y la búsqueda incesante de soluciones en un “laberinto terapéutico”.

En estas últimas décadas numerosos creadores, curadores e investigadores del territorio catalán han profundizado en la creación como una herramienta para la mediación, la articulación social y resolución de diversas problemáticas contemporáneas. Politizaciones del malestar surge como una reflexión sobre la gestión del desasosiego desde múltiples perspectivas.

En la exposición *Francesc Tosquelles. Como una máquina de coser en un campo de trigo*<sup>7</sup> (2022), co-comisariada por Carles Guerra y Joana Masó en el CCCB (Barcelona), han recogido y difundido el debate sobre la antipsiquiatría y el arte, subrayando su relevancia en el contexto artístico contemporáneo. La exposición invita a los espectadores a explorar la vida y obra de Tosquelles, abarcando temas centrales como los campesinos, Stalin, el miedo que los locos suscitan en los psiquiatras, entre otros. Destaca la importancia de Tosquelles en la revolución de las instituciones psiquiátricas durante la Europa de los fascismos, convirtiéndose en una inspiración para repensar las políticas de salud mental en momentos de crisis extrema.

Las aportaciones de Martí Peran también son fundamentales. El ensayo *Indisposición general: ensayo sobre la fatiga* (2016) -que parte de una exposición colectiva que tuvo lugar en Fabra i Coats: Centre d'Art Contemporani del 12 de junio al 1 de noviembre de 2015- también aborda estas problemáticas. Su trabajo reciente incluye la exposición *L'idiota*<sup>8</sup>, que estará abierta hasta noviembre de 2024 en Bòlit, Girona, y en la cual invitará a Peter Pal Pelbart a dar una charla en La Virreina en octubre de 2024. En la exposición, reúne a más de cien *idiotas* a través de una colección de aparentes "archivos clínicos" que muestran a múltiples idiotas, reales y ficticios, del cine, la literatura, la filosofía o las artes escénicas.

Con la presente investigación, exploramos dentro de las revoluciones del *externo* y del *yo*, posibilidades de interrupciones de una alienación constante. Se observa una necesidad en la construcción de caminos que parten de comprender cómo el arte, más específicamente el teatro, puede ser una herramienta crítica y un medio de intervención, tanto en las políticas de salud mental como en el pensamiento del entorno cultural y de la sociedad contemporánea.

La relevancia de esta investigación se refleja en la necesidad de reexaminar las bases teóricas que sustentan el debate sobre la subjetividad, así como en identificar prácticas artísticas y pedagógicas que puedan contribuir a un pensamiento crítico de la sociedad y sus complejidades. El estudio de las prácticas teatrales contemporáneas, como las de la Compañía de Teatro Ueinzz y el análisis de influencias teóricas, ofrece una perspectiva en conversación “esquizo” para evaluar cómo se manifiestan y se transforman en el contexto actual. Por lo tanto, investigar la intersección entre arte, psicología y teatro, especialmente bajo la óptica de la antipsiquiatría, es fundamental para expandir nuestra comprensión de cómo estas disciplinas pueden colaborar en la transformación significativa de los enfoques contemporáneos de salud mental y en la construcción de subjetividad a través del arte.

---

<sup>6</sup> Disponible en: <https://polititzacionsdelmalestar.org/presentacio/?lang=es>

<sup>7</sup> Disponible en: <https://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/francesc-tosquelles/237849> y <https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/carles-guerra-arte-terapeutico-y-art-brut/239480>

<sup>8</sup> Disponible en: <https://web.girona.cat/bolit/exposicions/2024/lidiota>

## 2. Antecedentes: el teatro revolucionario

### 2.1 Lev Vygotsky: la teoría sociocultural y la zona de desarrollo próximo

Lev Semyonovitch Vygotsky (1896-1934) fue un psicólogo soviético y teórico influyente en el campo de la psicología del desarrollo mental. Nació en Orsha, Bielorrusia, donde, además de enseñar literatura y psicología, también fue director de teatro en el centro de educación para adultos entre 1917 y 1923. En el artículo *Vygotsky's Stage Theory: The Psychology of Art and the Actor under the Direction of Perezhivanie* (2011), el educador e investigador estadounidense Peter Smagorinsky se centra en la atención de Lev Vygotsky por el arte, la conciencia y la emoción, representada en su obra *The Psychology of Art* (1971, originalmente publicada en 1925), basada en su investigación doctoral. En 1924, al mudarse a Moscú, dirigió el departamento de educación para niños con discapacidades físicas y mentales, en Narcompros. En esa época, Lev Vygotsky también daba clases en la Krupskaya Academy of Communist Education. (Luria en Vygotsky, 1978, pp.15-16).

Para Lev Vygotsky, el arte "está determinado y condicionado por la psique de los hombres sociales" (*The Psychology of Art*, p.12), lo que para Smagorinsky refleja la influencia histórico-cultural marxista en el período formativo de los estudios del psicólogo soviético. Para él, hay una estrecha relación entre el contexto social y la persona, defendiendo que todo es un producto del colectivo y de las influencias de lo externo a lo interno: "el arte es un 'sentimiento social' ampliado o una 'técnica de sentimientos'" (Vygotsky, p.244, apud Smagorinsky, 2011, p.323). La teoría sociocultural de Marx, conocida como "materialismo histórico", considera los cambios históricos y materiales de la sociedad como productores de cambios en la naturaleza humana, como en la conciencia y el comportamiento. Esto influyó en el enfoque de Vygotsky, siendo conocido como el primero en relacionar estas cuestiones con preguntas de la psicología, como el concepto de que el "hombre cambia la naturaleza y, al hacerlo, se transforma a sí mismo". (Cole y Scribner en Vygotsky, 1978, p.7). Esta idea también está presente en otros niveles del desarrollo cultural propuestos por Vygotsky, quien creía que "la internalización de sistemas de signos producidos culturalmente provoca transformaciones conductuales y forma el puente entre las primeras y las posteriores formas de desarrollo individual" (Vygotsky, 1978, p.7), es decir, sistemas de signos como el lenguaje, son creados dentro de la sociedad, desarrollados y transformados dentro de ella, y luego afectan y cambian a la propia sociedad en una especie de eco resonante. Siguiendo los conceptos de Marx y Engels, Vygotsky creía que los mecanismos "el cambio en el desarrollo individual tiene sus raíces en la sociedad y la cultura" (Vygotsky, 1978, p.7).

Smagorinsky revela que "Vygotsky preveía una gran revolución en la psicología y creía que su investigación hacia este propósito más amplio de resolver la crisis de fragmentación en la psicología de su tiempo le llevaría a mayores conocimientos que los que expuso en *La psicología del arte*" (Smagorinsky, 2011, p.322). Entre sus aportaciones más importantes está la Zona de desarrollo próximo (ZDP), introducida en la obra *Pensamiento y lenguaje* (1934). El concepto del ZDP de Vygotsky "planteaba que lo que un niño puede hacer cooperativamente o con ayuda hoy, lo puede hacer independiente y competentemente mañana" (Moll, 1990, p.247). Con esto, Vygotsky proponía

diferenciar entre dos niveles de desarrollo en el niño: el nivel de desarrollo actual, referido a la ejecución o resolución del problema de forma individual, y el nivel más avanzado de desarrollo próximo, referido a la ejecución o resolución del problema con ayuda. Él definía la zona de desarrollo próximo como el contraste entre la ejecución con ayuda y la ejecución sin ayuda. Vygotsky afirmaba en esta cita frecuentemente utilizada: la zona es "la distancia entre el nivel de desarrollo real,

medido por la resolución de una tarea de forma independiente, y el nivel de desarrollo potencial, medido por la resolución de la tarea bajo la dirección de un adulto o en colaboración con niños más capaces.” (Vygotsky, 1978, p.86).

Los estudios realizados en aquella época por otros académicos, como relatado por Lev Vygotsky (1978, p.85), asumían que la medida del desarrollo mental de un niño podía ser revelada a través de lo que él era capaz de realizar solo. Los ejercicios de la época revelaban que cuando un adulto —en este caso, un profesor— se acercaba a la situación de resolver un problema con el niño ya presentando una solución, el niño perdía la oportunidad de actuar de manera independiente en la cuestión, y no sería posible evaluar su desarrollo mental, ya que este se vería “corrompido” por la acción del adulto. La ZDP es el espacio donde ocurre el aprendizaje efectivo, abarcando las habilidades y conocimientos que están en proceso de desarrollo y que pueden ser dominados mediante orientación y apoyo. Para Vygotsky, es dentro de esta zona donde la educación tiene el mayor impacto. Como plantea Cazden (1980, apud Moll, 1990, p.247), “un objetivo de la zona es facilitar la ‘ejecución antes que la competencia’”. Aquí la interacción social se considera esencial en el desarrollo, así como el entorno social y cultural para la cognición. “Con la ayuda de los demás, el nivel próximo del niño de hoy se convierte en el nivel de desarrollo real de mañana.” (Moll, 1990, p.247).

Lev Vygotsky sugiere que “cuando creamos una zona de desarrollo próximo, estamos ayudando a definir el aprendizaje futuro e inmediato del niño.” (Moll, 1990, p.2). Las prácticas educativas que siguen la pedagogía de la zona de desarrollo próximo se centran en el desarrollo del significado, en lugar de una “transferencia de habilidades del adulto al niño” de manera superior y jerárquica. (Moll, 1990, p.248). Con las prácticas propuestas por la ZDP, cada niño —o aprendiz— tiene la apertura para seguir su propia dinámica de desarrollo, que tiene su propio ritmo, diferente al de los demás. De manera que son apoyados a través de su individualidad y diversidad mental, incluso dentro de su contexto social. (Vygotsky, 1978, p.87). Lo que concluye Vygotsky: “la zona de desarrollo próximo puede convertirse en un concepto poderoso en la investigación del desarrollo, uno que puede aumentar notablemente la efectividad y la utilidad de la aplicación de diagnósticos de desarrollo mental a los problemas educativos.” (1978, p.87).

Según Lev Vygotsky, los niños con retraso mental tienen dificultades en el pensamiento abstracto, lo que llevó a diversos académicos a volver a una pedagogía que influyera en el pensamiento concreto. Lo que después quedó claro fue que esto no ayudaba a los niños a superar sus dificultades, sino que las reforzaba al acostumarlos a un pensamiento exclusivamente concreto, suprimiendo cualquier pensamiento abstracto que aún pudieran tener. (Vygotsky, 1978, p.89). “Precisamente porque los niños con retraso mental, cuando se les deja a su suerte, nunca alcanzarán formas bien elaboradas de pensamiento abstracto, la escuela debería hacer todo lo posible por empujarlos en esa dirección y desarrollar en ellos lo que intrínsecamente les falta en su propio desarrollo.” (Vygotsky, 1978, p.89). La diversidad mental y las prácticas que tratan la cognición no normativa se conectan con los estudios de Fernand Deligny, que abordaremos en el capítulo 3.1: *Fernand Deligny: perspectivas sobre antipsiquiatría y arte*.

## **2.2 Asja Lacis, el teatro infantil y Walter Benjamin**

Anna Ernestovna Lacis, más conocida como Asja Lacis (1891-1979), nació en Letonia, y fue una mujer altamente educada y polifacética, que desarrolló prácticas en el contexto teatral que desencadenaron diversas influencias en la pedagogía del teatro y en la carga político-social de prácticas en la esfera artística. Es relevante hasta los días de hoy, aunque con menor representación en comparación con su aporte histórico. Entre sus extensos estudios, se graduó en el Instituto Bekhterev de Psiconeurología y estudió en el estudio de

teatro de F. Komisarjevsky, lo que le proporcionó una sólida formación en la educación estética infantil. Dominaba el ruso, el alemán y el francés, dotada de un agudo sentido del humor y una sensibilidad femenina única, cualidades que marcaron sus contribuciones al teatro proletario y al panorama intelectual de la época (Ingram, 2002, p.174). Lacis promovió un enfoque pedagógico que integraba el teatro como una herramienta fundamental para el desarrollo emocional y social de niños en el teatro infantil que construyó en su carrera, especialmente en Alemania y la Unión Soviética.

Los escritos sobre Asja Lacis presentados en la Documenta 14 en Kassel (2017) destacan su contribución al teatro y su influencia en el arte pedagógico, mostrando cómo sus enfoques han sido redescubiertos y valorados en contextos contemporáneos. Las contribuciones de Asja Lacis fueron presentadas en el texto *Signals from Another World: Proletarian Theater as a Site for Education*, escrito conjuntamente con Walter Benjamin. En el texto, el investigador Andris Brinkmanis aproxima la visión de Lacis del arte como un aliado en momentos catastróficos y marcados por luchas, lo que en el teatro encuentra una expresión de la resistencia, de la crítica social y de la búsqueda de transformación. La creación artística que busca intervenir en cuestiones sociales y políticas de su tiempo encuentra en el teatro una plataforma para explorar estas reflexiones e influenciar estas luchas. Lacis afirmó:

El teatro, en su esencia, es una experiencia colectiva; es una síntesis de artes, dirigida hacia el futuro. El teatro tiene un enorme impacto en las masas, pero en comparación con otras formas de arte, como la pintura, ha progresado en mucha menor medida, se ha explorado menos, ha desarrollado menos tradiciones, especialmente aquí en Letonia. (Lacis, 2017).

Para la pedagoga, "todo lo que se vuelve estático en la vida se vuelve innecesario, incluido el arte" (Lacis, 2017), lo que en el teatro, según ella, este proceso de estancamiento se intensifica a partir de los pesos del capitalismo, que incentivó a reformistas como Konstantin Stanislavski, Georg Fuchs, Vsevolod Meyerhold, Max Reinhardt, Edward Gordon Craig, Nikolai Evreinov, Fyodor Komissarzhevsky, Alexander Tairov. Meyerhold especialmente fue de gran importancia para el desarrollo del trabajo de Lacis, quien reveló: "Mi propio trabajo como director y crítico le debe mucho a Meyerhold" (Lacis, 2017), considerando que él fue un gran experimentador y uno de los primeros intelectuales del teatro en dar soporte abiertamente a la revolución comunista. Desarrolló innovaciones en el teatro que reflejaron en el propio desarrollo de Lacis, como "el periodismo tendencioso y directo; la caracterización sociológica; la dramaturgia abierta tipo revista; la puesta en escena constructivista, etc." (Lacis, 2017).



Asja Lācis, Materiales de archivo y documentales en la Documenta de Kassel 14. Imagen: Liz Eve.

Lacis enfatiza la necesidad del colectivo en las estructuraciones de métodos y procesos para animar e inspirar la necesidad de expresión y creatividad en jóvenes y niños. Así, los niños pueden conectarse con sus instintos creativos y permitir que desarrollen sus personalidades con libertad, lejos de estas estructuras moralistas y de carácter represivo: "se debe alentar a las masas a participar, incluso si solo como observadores y críticos" (Lacis, 2017). En las teorías de Lacis, el teatro revolucionario debería inclinarse "hacia símbolos, un realismo estilizado y simplicidad - se esfuerza por expresar un máximo de pensamiento y acción con un mínimo de medios de manera concentrada. ¡El contenido revolucionario busca una forma revolucionaria!" (Lacis, 2017).

Lacis fue fuertemente influenciada por la pedagogía de Lev Vygotsky, de manera que aplicó las ideas de la teoría sociocultural en sus prácticas teatrales, enfatizando la importancia de la experiencia emocional en el aprendizaje. Lo que nos interesa principalmente es el teatro infantil, desarrollado con sustancia a partir de su experiencia en la ciudad de Orel en 1918, donde Asja Lacis se impactó con niños abandonados, víctimas de las guerras que encontró en las calles. En principio, el objetivo de ir a la ciudad era seguir un camino tradicional en su carrera teatral y ser directora del teatro municipal, pero fue imposible mantenerse indiferente ante la devastadora realidad de los niños sin juventud. Impulsada por la fuerza de la revolución donde Asja quería ser una buena "soldada", ella vio el poder que el teatro poseía en la transformación y en lo que podría hacer por esos niños. La casa elegante y aristocrática en la que vivía se transformó en un teatro infantil con más de cien niños (Lacis, 2017).

Lo que comenzó como "niños actuando para niños" se convirtió en un sistema de actividades colectivo, con una forma estética organizada. Muy influenciada por el comunismo, ella rebatía una pedagogía burguesa y capitalista cargada de conceptos de productividad, con las bases de una educación comunista, en que independientemente de

los talentos individuales, todos los alumnos reciben un alto nivel de enseñanza: "Cuando los niños hacen teatro según las reglas burguesas, entonces deben tener en cuenta el resultado: la representación, la aparición ante el público. En el proceso, se pierde la alegría en la producción lúdica. El director está constantemente en primer plano como educador y entrena a los niños." (Lacis, 2017). A partir de esta influencia, junto a su experiencia de estudios en Petrogrado (hoy San Petersburgo, Rusia), aplicó una pedagogía comunista teatral en los niños víctimas de las guerras, en Orel.

Las calles eran parte de esta pedagogía, siendo momentos importantes de conexión con el entorno y una práctica en la que se enseñaba a ver, a observar; desde los cambios de colores en la ciudad según la hora del día, hasta la variación de los sonidos en las calles de Orel. "Vi cómo la vida cambiaba: el teatro salió a la calle, y la calle entró en el teatro", relata Lacis en su texto *New Tendencies in Theater*, revisitado por la Documenta de Kassel 14, en 2017. Lacis describe que las prácticas se iniciaban con momentos de observación; lo que para ella es el gran genio de la educación y que neutraliza la personalidad moralizante; tanto por parte de los educadores como de los niños, que observaban objetos, personas, unos a otros y los cambios en estas variables; lo que también era observado por parte de los educadores. El grupo de niños se dividía entre huérfanos que vivían en la Casa Turgenev y en casas municipales, y los niños que vivían en las calles en organizaciones de pandillas llamadas *Besprisorniki*, que requirieron mucho esfuerzo por parte de Lacis para que se sintieran abiertos a participar en el teatro. (Lacis, 2017).

En cuanto ensayas una obra de teatro con niños, entonces estás trabajando desde el principio hacia un objetivo fijo: la función de apertura. Los niños sienten constantemente un poder ajeno que les guía y les obliga a hacer ciertas cosas: el poder del director. De esa manera, no podría haber logrado mi objetivo: su educación estética, el desarrollo de sus capacidades estéticas y morales. Quería estimular a los niños para que pudieran ver mejor, distinguir sonidos y hacer cosas útiles a partir de materias primas. Dividí el trabajo en secciones. Los niños pintaban y dibujaban para desarrollar sus formas de ver. Esta sección fue dirigida por Viktor Tschestakow, quien más tarde se convertiría en escenógrafo para Meyerhold. Un pianista dirigía la educación musical. Luego estaba la formación técnica: los niños hacían accesorios de teatro, edificios, animales, figuras, etc. Las otras secciones de mi escuela modelo en Orel eran ritmo y gimnasia, dicción e improvisación. Liberamos las fuerzas ocultas de los niños a través del proceso de trabajo y desarrollamos sus capacidades a través de la improvisación. (Lacis, 2017).

A pesar de su importancia, el nombre de Asja Lacis debería haberse mencionado hace décadas por aquellos que conocían sus conexiones históricas (Ingram, 2002, p.159). Entre 1922 y 1923, Asja Lacis visitó Alemania y conoció a Bertolt Brecht, Erwin Piscator y Bernhard Reich, figuras que estaban desarrollando sus propias teorías dentro del teatro. El encuentro con Brecht le permitió trabajar juntos en diferentes momentos de la vida de la pedagoga, quien en un primer momento se desempeñó como su asistente en la producción de la obra *The Life of Edward II*, en Múnich, en 1924; el mismo año en que conoció a Walter Benjamin, en Capri. Benjamin fue profundamente influenciado por Asja Lacis, tanto en el ámbito político-social, por haber sido la persona que lo acercó a las ideas marxistas, como en el ámbito personal, muy desarrollado en su obra *Moscow Diaries*, que escribió para ella partiendo de un interés amoroso. Cuando Susan Ingram reflexiona sobre las "conexiones históricas" hechas por Lacis, la aproximación de Benjamin y Brecht es un ejemplo claro de un encuentro que desencadenó estudios de gran relevancia para teorías estéticas y teatrales.

Su método de educación, que brindaba libertad a los niños, sin una ideología impuesta por los adultos, dejó claro la adaptabilidad de los niños y la fuerza visible de sus imaginaciones

e invenciones; lo que generó interés en otros pedagogos y pensadores de la época. En una visita a Berlín en 1928, el poeta, romántico y político alemán Johannes R. Becher (1891-1958), y el periodista y político comunista alemán Gerhart Eisler (1897-1968), propusieron a Lacis que el modelo de educación estética para niños se implementara en el teatro Liebknecht House. Fue entonces cuando Walter Benjamin tomó posición y desarrolló el programa, describiendo la práctica de Lacis y dando una fundación teórica. Así, después de una revisión, nació la obra *Program for a Proletarian Children's Theater*.

En el programa, Benjamin desarrolla que una educación proletaria debe basarse en la conciencia de clase y enfatiza las problemáticas de una pedagogía burguesa:

La inhumanidad de su contenido se revela en su incapacidad para proporcionar algo en absoluto a los niños más pequeños. En niños de esta edad, solo la verdad puede tener un efecto productivo. La educación de los niños proletarios jóvenes debe distinguirse de la de la burguesía principalmente por su carácter sistemático. (Benjamin, 2017).

Una pedagogía con estas características está motivada únicamente por su beneficio, como un instrumento de pura sensación como inicio y fin, acompañado de una presión moralista de la figura de autoridad: el director; estructura completamente opuesta a la propuesta en un programa proletario, en el que la figura de liderazgo está relativamente “sin preocuparse por si el curso se ha completado o no. Le interesan más las tensiones que se resuelven en tales performances”. (Benjamin, 2017). Benjamin ofrece una perspectiva interesante sobre el teatro infantil al decir “no hay un punto de vista superior que un público pueda adoptar al presenciar teatro infantil”, destacando que, a diferencia del teatro convencional adulto, que puede estar más influenciado por expectativas sociales, en una producción como las que Lacis realizó en Orel, el proceso creativo de los niños no parte de una preocupación por agradar o manipular, sino de expresar algo de manera pura y directa; también sugiere que como espectadores, aquellos que conservan una sensibilidad intacta, o que “no ha caído del todo en la debilidad mental”, embotados por la vida adulta o por las convenciones sociales “quizás incluso se sienta avergonzado”, de asistir a una obra infantil, en su simplicidad que transmite algo verdadero y moral, algo que los adultos pueden haber perdido o corrompido en sí mismos a lo largo de la vida. (Benjamin, 2017). Para el programa proletario de Lacis y Benjamin, la pedagogía burguesa-capitalista parte de un miedo a que el teatro “desatará en los niños las energías más poderosas del futuro.” (Benjamin, 2017).

Con la idea de Lacis de que el teatro abraza la realidad de la vida más que cualquier otro campo artístico, Benjamin reflexiona que la educación de un niño “requiere que toda su vida esté involucrada”, y la educación proletaria “requiere que el niño sea educado dentro de un espacio claramente definido”, lo que hace del teatro infantil el lugar ideal para un proceso educativo dinámico y transformador, caracterizado por una interacción dialéctica: “Sólo en el teatro la vida entera puede aparecer como un espacio definido, enmarcado en toda su plenitud; y es por eso que el teatro infantil proletario es el sitio dialéctico de la educación.” (Benjamin, 2017). En el contexto marxista, que influyó en Lacis y posteriormente en Benjamin, la dialéctica es una manera de entender el desarrollo social e histórico a través de la lucha entre fuerzas opuestas, como la burguesía y el proletariado. El teatro infantil es un espacio donde los niños no son solo educados de forma pasiva, sino que participan activamente en una pedagogía que implica un enfrentamiento de ideas, valores y realidades, como fue el caso de los niños huérfanos y los Besprisorniki, en Orel.

También en el programa proletario, comentan la idea de *framework*: “la educación proletaria necesita ante todo un marco, un espacio objetivo en el que se pueda ubicar la educación” (Benjamin, 2017), lo que nos resulta interesante al conectarse con estudios antipsicoanalistas como los propuestos por Fernand Deligny de “red”, que abordaremos en el capítulo “3.1”.

En 1938, Lacis es arrestada y sentenciada a trabajos forzados durante diez años en la prisión de Butyrki, en Kazajistán, acusada de ser parte de una organización secreta “fascista nacionalista letona” en el Latvian Skatuve Theater en Moscú. Durante su tiempo en prisión, Lacis organizó un teatro para los prisioneros. Y, considerando que ella vuelve a ser directora de teatro en 1955 y se restablece en la escena teatral soviética de la época, restableciendo su contacto con Brecht y Piscator y uniéndose oficialmente al partido comunista, solo se puede imaginar la carga que debió llevar de sus experiencias de esos diez años en Kazajistán de vuelta a los escenarios. (Brinkmanis, 2017).

Para liberar espiritualmente a las personas, primero se debe emanciparlas económica y políticamente. Cuanto más se inspire el espíritu humano para luchar por la libertad, más fuerza tendrá para superar las barreras externas que obstruyen el camino de la formación de su identidad. El teatro debe ayudar a estimular este anhelo de libertad. El teatro debe ser esa estrella guía que lleva al arte-vida. (Lacis, 2017).

Asja Lacis fue una figura poco reconocida. Las propias traducciones de sus escritos entre ruso, alemán e inglés fueron prueba de un corte en su persona, así como sus escritos en alemán no hicieron justicia a su personalidad: “Lacis becomes for the reader of *The Red Carnation* a very sympathetic, very human figure, a far cry from the party functionary and cynical temptress she would appear to be in German.” (Ingram, 2002, p.172). Una de sus obras notables, *Revolutionary Theater in Germany*, refleja su profundo compromiso con el teatro proletario. Sin embargo, Lacis a menudo optaba por relatar las ideas de otros involucrados en este movimiento, mientras que sus propias contribuciones permanecen en gran parte sin mencionar, excepto en raras ocasiones. Este autoapagamiento es particularmente evidente en *The Red Carnation*, donde Lacis reescribe y expande la versión alemana de su historia, lo que resulta en una percepción mucho más personal y accesible de ella (Ingram, 2002, p.170).



Retrato de Anna Lācis, Foto: autor desconocido, 1912-1914. Colección de Māra Ķimele, Riga.<sup>9</sup>

Su historia, tal como ella misma eligió contarla, revela una figura compleja y profundamente humana, cuya verdadera importancia en el panorama intelectual del siglo XX aún necesita ser plenamente reconocida. “Debemos dirigir nuestros métodos de trabajo hacia el futuro y no estar anclados en el pasado.” (Lacis, 2017). Las ideas de Asja Lacis, que tan profundamente inspiraron el *Programa para un teatro proletario infantil* (2005), también han sido de gran relevancia para el debate de prácticas teatrales contemporáneas en Brasil. Autores como Ligia Cortez y Jorge de Almeida expresaron cómo sus ideas contienen una herramienta importante para pensar en los dilemas educativos actuales, “cada vez más alineados con el mercado y la cosificación de las conciencias.” (Cortez y Almeida, 2015, p.141).

---

<sup>9</sup> Disponible en: <https://www.e-flux.com/journal/110/337321/constellation-asja/>

### 2.3 Bertolt Brecht y el teatro épico

Bertolt Brecht (1898-1956) fue uno de los dramaturgos, poetas y teóricos del teatro más influyentes del siglo XX. Nacido en Augsburgo, Alemania, revolucionó el teatro moderno a partir de prácticas que llevaron al desarrollo del llamado teatro épico, que veía en el papel del teatro la tarea de estimular en los espectadores el pensamiento crítico y la reflexión, en lugar de un entretenimiento que solo provoca emociones pasivas. Al emancipar a la audiencia, el teatro épico trae una conciencia de las estructuras sociales y políticas que influyen en la vida del espectador. En lugar de una identificación emocional con la trama o con personajes específicos de la obra, la propuesta de Brecht distanciaba al público y permitía una perspectiva crítica y cuestionadora de su entorno.

Walter Benjamin veía en el teatro épico de Bertolt Brecht un poderoso ejemplo de cómo el arte podría no solo reflejar la realidad, sino también intervenir en ella, desmontando las ilusiones y fomentando una conciencia crítica. En su estudio sobre Brecht, señala que el teatro épico, y particularmente su técnica de montajes líricos, no reproduce los estados de cosas tal como son, sino que los descubre. Esto se logra a través de la interrupción de los desarrollos narrativos, creando discontinuidades y articulaciones que permiten a las situaciones chocar y criticarse dialécticamente entre sí. Como resultado, el teatro épico avanza "a golpes", creando intervalos que obstaculizan la ilusión del público y fomentan su toma de posición crítica (Benjamin en Didi-Huberman, 2008, pp. 71-73).

Brecht buscaba que el público adoptara una postura crítica y reflexiva frente a la obra teatral. Este proceso se basa en la interrupción, las técnicas de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*) y el montaje, técnicas que no solo transforman la experiencia teatral, sino también ofrecen un marco para entender y cuestionar las estructuras históricas y sociales que nos rodean; el dramaturgo desarrolló estas prácticas en gran parte como respuesta a las tensiones históricas, políticas y sociales de su tiempo.

El espectador del teatro dramático dice: sí, yo también he sentido eso - justo como yo - es lo natural - nunca cambiará - los sufrimientos de este hombre me horrorizan, porque son inevitables - eso es gran arte; todo parece lo más obvio del mundo - lloro cuando ellos lloran, río cuando ellos ríen.

El espectador del teatro épico dice: nunca lo había pensado - así no es la cosa - eso es extraordinario, apenas creíble - tiene que parar - los sufrimientos de este hombre me horrorizan, porque son innecesarios - eso es gran arte: no hay nada obvio en ello - río cuando ellos lloran, lloro cuando ellos ríen. (Brecht, 1964, p.71).

Como observa el historiador del arte y filósofo francés Georges Didi-Huberman en su análisis de Brecht *Cuando las imágenes toman posición* (2008), es notable que el período de exilio sea también el de su madurez artística, un tiempo marcado por una existencia precaria y una vida en constante movimiento, en el que produjo algunas de sus obras maestras, como *La vida de Galileo*<sup>10</sup> (1939) y *El círculo de tiza caucásico*<sup>11</sup> (escrito entre 1944 y 1945). El desplazamiento de ese momento obligó al dramaturgo a adoptar una escritura ligera y portátil: "sólo puedo escribir estos pequeños epigramas, octavas y ahora sólo cuartetos", menciona en su diario en 1940. (Didi-Huberman, 2008, p. 14). Este período también es significativo para entender la importancia de su compromiso con la crítica política y social, que no fue abandonado incluso bajo la presión del exilio y las adversidades; el dramaturgo mantuvo una observación aguda sobre la situación militar, política e histórica de su tiempo. Incluso en sus formas más ligeras de escritura, como los epigramas, Brecht siguió su reflexión sobre el mundo contemporáneo, como lo demuestra

<sup>10</sup> Brecht, B. (2012). *Vida de Galileo. Madre coraje y sus hijos*. Alianza editorial.

<sup>11</sup> Publicado por Alianza editorial en 2019. Brecht, B. (2019). *Schweyk en la segunda guerra mundial. El círculo de tiza caucásico*. Alianza editorial.

su mordaz observación en los Diálogos de refugiados sobre la superioridad del pasaporte sobre el hombre, que "no es tan fácil de fabricar como un hombre" (Didi-Huberman, 2008, p. 14).

Durante este tiempo, Brecht también se enfrentó al desafío de cómo la distancia y la falta de información afectaban su "potencia del ver" (o *Schaukraft*). Como escribió en agosto de 1940, sentía como si le "soplaran una nube de polvo en el rostro" cada vez que reabría sus propios escritos sobre teatro, una metáfora de cómo la guerra ofuscaba su visión y comprensión del mundo (Didi-Huberman, 2008, p. 23). A pesar de tantas dificultades, Brecht utilizó su diario de trabajo (o *Arbeitsjournal*) como un medio para seguir creando y reflexionando sobre el arte y su historia, lo que, lejos de ser solo un registro personal, era un "*work in progress*"<sup>12</sup> permanente". Lo que ya llevaba las dimensiones del pensamiento del teatro épico brechtiano: la vida errante, las historias inventadas y la historia política global (Didi-Huberman, 2008, p. 23)

El trabajo de Brecht durante el exilio no se limitó únicamente a la escritura, sino que también se expandió a un complejo proceso de montaje con textos e imágenes, que incorporaban recortes de prensa, reproducciones de obras de arte, fotografías de guerra, entre otros. Este método de montaje, inspirado por las técnicas de fotomontaje y la crisis de la novela analizada por Walter Benjamin, permitió a Brecht articular una crítica épica y realista de la guerra y la política de su tiempo (Didi-Huberman, 2008, pp. 31-32). A través del montaje, Brecht intentaba revelar las discontinuidades que son parte de los acontecimientos históricos, mostrando que "siempre hay otra realidad detrás de la que se describe" (Didi-Huberman, 2008, p. 70). Su enfoque no se limita a seguir la cronología de los eventos históricos, sino que busca desentrañar las complejas relaciones que los sostienen. La exposición de estos documentos históricos se integraba en una narrativa literaria para revelar verdades más profundas, que según Didi-Huberman, partían de un objetivo de "profanización" y "secularización del arte" (2008, p. 32). Uno de los proyectos más destacados de este período es un poema en imágenes, el *Kriegsfibel*, que ocurre durante los eventos entre la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, y está compuesto por fotografías y epigramas que juntos ofrecen una crónica épica de los horrores de la guerra. Mostraba de manera muy cruda a soldados desamparados, reflejando el absurdo de la guerra, de manera que exponía las frías y feas realidades que normalmente están ocultas tras los discursos oficiales (Didi-Huberman, 2008, pp. 55-65).

El trabajo de Brecht durante su exilio también pone en evidencia su método de "corte y confección", en el que usaba tijeras y pegamento para combinar imágenes y textos, dándoles nuevos significados. Como explica Ruth Berlau, quien fue una colaboradora cercana de Brecht, este proceso de montaje no era solo una técnica artística, sino también una manera de anticiparse a los eventos históricos, una forma de "ver para saber". En este sentido, la *Kriegsfibel* no solo funciona como una herramienta de memoria, sino también como un medio de anticipación, enseñando a sus lectores a "leer imágenes" para entender las complejas relaciones sociales que el capitalismo y la guerra intentan ocultar (Didi-Huberman, 2008, p. 42). Brecht, lejos de ser un iconógrafo surrealista, usó la propia guerra como un medio para desplazar y redefinir los límites de la realidad, incorporando tanto los objetos más comunes como los horrores más terribles en su narrativa épica. Su habilidad para transformar lo cotidiano en un comentario profundo sobre la condición humana es, para Didi-Huberman, una de las razones por las que su teatro épico sigue siendo tan influyente. (2008, p. 65-67).

El proceso de montaje, central en la estética brechtiana, no solo sirve como una técnica narrativa, sino que también es una herramienta fundamental de conocimiento. Brecht consideraba que la "unidad del personaje nace de la manera en que sus diferentes rasgos

---

<sup>12</sup> Término revisitado por Renato Cohen al tratar de las prácticas de la Companhia Ueinzz en el capítulo 5.

entran en contradicción", lo que significa que cada gesto en el teatro épico debe manifestar el conflicto y la complejidad de las relaciones (Brecht, Breviario de estética teatral, 1948, en Didi-Huberman, 2008, p. 74). Este montaje de la complejidad, dentro del teatro épico, se llama en Brecht 'distanciamiento' (*Verfremdung*), un concepto clave que permite al espectador ver las cosas desde una nueva perspectiva, entendiendo su complejidad y disociación. El distanciamiento, por tanto, no es simplemente alejar o poner distancia entre el espectador y el objeto, sino que implica aguzar la mirada, hacer visible lo que normalmente está oculto. Brecht sostenía que "el actor nunca debe tomarse por el personaje que interpreta; no debe mentir sobre su posición de intérprete, sino hacer artístico el mismo acto de mostrar" (Didi-Huberman, 2008, p. 77). Mostrar que se muestra, en el sentido brechtiano, es una forma de hacer que la imagen se convierta en una cuestión de conocimiento y no de ilusión. En el teatro épico, el distanciamiento se presenta como una herramienta de conocimiento que, a través de los medios artísticos, invita a una mirada crítica sobre la historia. Brecht sostenía que el efecto de distanciamiento tenía como objetivo "procurar al espectador una actitud analítica y crítica frente al proceso representado" (Brecht, Escritos sobre teatro, en Didi-Huberman, 2008, p. 79). Esta crítica se apoya en la capacidad del montaje para crear nuevas conexiones entre diferentes niveles de realidad, desafiando la percepción habitual y haciendo que lo familiar se vea como algo extraño.

El distanciamiento también tiene un componente dialéctico, pues busca entender la historia y las situaciones no como una simple sucesión de eventos, sino como un proceso lleno de contradicciones y discontinuidades. Brecht afirmaba que "el distanciamiento crea intervalos allí donde solo se veía unidad", permitiendo a los espectadores experimentar una "sorpresa" frente al comportamiento humano, incluso ante su propio comportamiento (Didi-Huberman, 2008, p. 80). Este estudio a menudo ha sido malinterpretado como una simple técnica pedagógica. Sin embargo, Didi-Huberman subraya que el montaje, en la poética brechtiana, es un "gesto dramático fundamental", que aporta un conocimiento específico de la historia y de sus propias "operaciones teatrales" (Didi-Huberman, 2008, p. 91). En este sentido, no es solo un recurso estilístico, sino un medio para revelar las contradicciones inherentes a cualquier proceso histórico. Finalmente, Didi-Huberman destaca que la dialéctica brechtiana es tanto concreta como fragmentaria. Brecht sostenía que "la verdad es concreta", lo que implica que no existe una verdad única o absoluta, sino que se manifiesta en pequeños fragmentos dispersos, en destellos de verdad que se revelan a través del montaje (Didi-Huberman, 2008, p. 109-110). Este enfoque fragmentario es clave para comprender el teatro épico de Brecht, donde el desmantelamiento de elementos cronológicos y narrativos se convierte en una dinámica esencial para fomentar la comprensión crítica.

En *Lehrstücke* (escrito entre 1928 y 1929, publicado por primera vez en 1930), Brecht señala la importancia de prevenir "la ilusión, la empatía y, por ende, la catarsis", y cómo refuerza "al público a pensar en lo que está sucediendo en lugar de simplemente experimentarlo, interrumpiendo la acción para discusión y análisis" (Nelson, *Die Massnahme* (513) apud Santucci, 2016, p.9). Esta obra de Bertolt Brecht caracterizaba su visión de cómo sería el teatro del futuro:

donde la distinción entre actor y espectador se borra por completo. Los actores (...) ocupan un doble rol de observar (...) y actuar, trabajando y re-trabajando un texto comunitario que es perpetuamente alterable, con el objetivo de convertir el arte en una práctica social, un experimento en comportamiento socialmente productivo. A diferencia del teatro épico, que expone las contradicciones mientras perpetúa la institución que las produce, el *Lehrtheater* rompe con el teatro burgués y proporciona una nueva praxis revolucionaria. Ofrece un texto de prueba, no solo en el sentido de que a menudo está organizado en torno a las temáticas de un juicio, sino también en

que permite que el texto sea probado en la práctica y modificado por aquellos que están experimentando el aprendizaje. (Wright, p. 13 apud Santucci, 2016, p.10).

Considerando que en el teatro convencional la separación entre espectador y actor es clara, la visión futura del teatro para Brecht parte de eliminar esta distinción, donde hay una participación activa de todos los involucrados, sin una pasividad del público; de manera que transforma el arte en una práctica social que experimenta un “comportamiento socialmente productivo”, reflejado en su enfoque marxista. Mientras que el teatro épico de Brecht expone las contradicciones sociales, todavía opera dentro de las estructuras burguesas que critica, mientras el *Lehrtheater*, que se puede traducir como “teatro didáctico”, ofrece una “nueva praxis revolucionaria” que rompe con el teatro burgués, al crear un espacio donde estas contradicciones son activamente abordadas y transformadas. Con esto, las prácticas teatrales “didácticas” parten de un texto abierto, o “texto ensayo”, que es alterado en función de la experiencia.

La influencia de Bertolt Brecht no se limita únicamente al teatro. Su enfoque dialéctico ha sido comparado con el trabajo de otros pensadores como Raoul Hausmann, Sergei Eisenstein, Georges Bataille y Walter Benjamin. Todos ellos compartían una “dialéctica del montador”, un método que separa y vuelve a unir elementos en relaciones nuevas y sorprendentes (Didi-Huberman, 2008, p. 108). Esta técnica no busca una simple síntesis, sino que reaviva las contradicciones, permitiendo que nuevas verdades emerjan del montaje de las diferencias: “En el teatro, y en otros sitios, “la unidad del personaje nace de la manera en que sus diferentes rasgos entran en contradicción”, por consiguiente cada uno de sus gestos manifestará el conflicto, el montaje, la complejidad de las relaciones”<sup>13</sup> (Didi-Huberman, 2008, pp.74-75).

Es esencial conectar estas ideas brechtinianas con su relevancia en Brasil, considerando la influencia que tuvo en las prácticas teatrales y pedagógicas del país, que resonaban con la potencia militante de la época en que se encontraron. Roberto Schwarz, en *Altibajos en la actualidad de Brecht* (2009), revela que debido a la “militancia modernizadora” de las compañías de teatro de la segunda mitad de la década de 1950, se estaban abrazando a autores renombrados, entre ellos, Brecht (2009, p.83). Esta entonces “nueva generación” del teatro, antes del golpe militar de 1964, se estaba conectando con otros movimientos culturales y políticos, con una disposición al enfrentamiento, “así como el uso irreverente de la cultura consagrada y la capacidad para utilizar en pie de igualdad los recursos del arte elevado y los de la tradición popular. Estos eran los ingredientes de la cultura militante en la que el rigor artístico e ideológico de Brecht, su compromiso sistemático con la revolución” adquirirían vida en el país (Schwarz, 2009, p.83).

Aunque con una gran influencia en el teatro de São Paulo de la época, según Schwarz, fue un proceso complejo de readaptaciones para el contexto brasileño. La generación de los años 1960 buscaba articular sus prácticas con las luchas populares y el enfoque de Brecht ofrecía una posibilidad dentro de la experimentación colectiva en frentes artísticas, políticas y filosóficas, con un rechazo al realismo socialista que resultaba atractivo para los impulsos reformistas de Brasil. Sin embargo, “su recepción también ocasionó ciertas incongruencias, dado que los años veinte no eran los años sesenta, y Alemania tampoco era Brasil” (Schwarz, 2009, p.84). Uno de los principales puntos de fricción estaba en la idea del distanciamiento de Brecht, “dicha idea exigía abrir un espacio entre el individuo y sus funciones sociales, hacer la lógica de clase del sistema accesible a la conciencia crítica” (Schwarz, 2009, p.84), lo que para Roberto Schwarz, en Brasil, el desarrollo nacionalista exigía una identificación fuerte y mixta con las figuras nacionales (heroicas), que era deshecha por el teatro brechtiano.

---

<sup>13</sup> Brecht, B. (1963, pp.7-8) *Breviario de estética teatral* (escrito originalmente en 1948).

La solución intermedia desarrollada por el Teatro de Arena durante este periodo se hizo famosa: en el centro de la escena, un popular héroe nacionalista, con el que el actor y el público se identificaban fuertemente; rodeándolo, antihéroes de la clase dominante, a los que el recurso brechtiano a la desidentificación y al análisis, con su correspondiente serenidad, aportaba una brillantez y una verdad de las que, por una ironía del arte, el otro papel, el que debería haber servido de modelo, finalmente carecía. (Schwarz, 2009, p.84).

A partir de las técnicas brechtianas de desidentificación y análisis crítico, un protagonista nacionalista junto a personajes de clases dominantes permitieron una conciencia crítica de las lógicas de clase con una “brillantez” inesperada. Con esto, podemos observar que el impacto de las prácticas de Bertolt Brecht en Brasil exigió una adaptación que revela especificidades culturales y sociales brasileñas, y el potencial del lenguaje y la metodología de Bertolt Brecht que, aunque no fueran completamente congruentes con el imaginario brasileño, contribuyeron a la construcción de un teatro que actúa dentro de un compromiso político. Esta cualidad adaptativa brasileña será abordada a continuación como un impacto antropofágico.

### 3.El debate de la antipsiquiatría

El debate sobre la antipsiquiatría emergió como una de las discusiones más intensas e importantes en el campo de la salud mental durante los años 1960 y 1970. Este debate no solo cuestionó la validez de las prácticas psiquiátricas tradicionales, sino que también planteó cuestiones profundas sobre las implicaciones sociales, éticas y políticas involucradas en el tratamiento de la locura, un concepto que la antipsiquiatría refuta desde sus inicios. El psiquiatra y teórico sudafricano David Cooper (1931-1986), en su obra que popularizó el término, *Psiquiatría y antipsiquiatría* (1967), indica que, para proponer una concepción y procedimientos que actúen como una antítesis de los convencionales, se deben examinar las posibilidades a partir de la problemática de la disciplina que se cuestiona: “en el caso de la psiquiatría, esta área-problema es lo que se define como esquizofrenia” (1967, p. 8). Como describió Cooper en 1967, “la esquizofrenia es una situación de crisis microsociales”, en la cual los actos y la experiencia de cierta persona son invalidados por otros, “en virtud de razones culturales y microculturales” (por lo general familiares), hasta el punto en que era identificada como “enfermo mental”, y su identidad de “paciente esquizofrénico” es luego confirmada a través de un “proceso de etiquetado altamente arbitrario”, por agentes médicos (Cooper, 1966, p. 14). Junto al psiquiatra Ronald D. Laing, también muy influyente en el movimiento de la antipsiquiatría, desarrollaron conceptos a partir de la naturaleza de la locura, de manera que sugerían que podría ser una forma de resistencia al sistema opresor, y no simplemente una enfermedad a ser curada. Dentro de diversos cuestionamientos sobre la institución de la psiquiatría, Cooper desde la primera frase del prefacio ya declara: “Para todos los que trabajan en el campo de la psiquiatría y se niegan a permitir que su conciencia crítica de lo que los rodea sea entumecida o absorbida por los procesos institucionalizantes del entrenamiento formal y del adoctrinamiento cotidiano en el hospital de práctica o en el hospital psiquiátrico (...)” (Cooper, 1967, p. 7). Es de esta ruptura que surge la Antipsiquiatría.

En 1965, se constituyó una comunidad de unas veinte personas, en torno a Ronald Laing (...) Durante 5 años, cabezas de la antipsiquiatría y enfermos “haciendo carrera en la esquizofrenia” exploraron colectivamente el mundo de la locura. No la locura del asilo, sino la locura que cada uno lleva dentro, una locura que se propone liberar para eliminar las inhibiciones, o los síntomas de toda índole. (...) Kinglsey Hall se convirtió entonces en una parcela de territorio liberado de la normalidad dominante, una base del movimiento de la contracultura. (Guattari, 1981, p.114).

En *Micropolítica: Cartografías del deseo* (2006), Guattari aborda el movimiento Psiquiatría Democrática, asociado al psiquiatra italiano Franco Basaglia, que en la década de 1960 y 1970, en Italia, tuvo como objetivo una reforma en el sistema psiquiátrico italiano, que presentaba condiciones inhumanas y represivas en los hospitales psiquiátricos. El psiquiatra se oponía al modelo tradicional que veía a los pacientes como objetos a ser controlados, defendiendo los derechos y la dignidad de los pacientes. Aunque rechazando el término ‘antipsiquiatría’, Basaglia fue importante para la constitución de la Ley Basaglia y de la construcción intelectual contra la psiquiatría tradicional en la época (Rolnik y Guattari, 2006, pp.108-109)<sup>14</sup>.

Un libro importante y muy influyente en ese momento fue *La Institución Negada: informe de un hospital psiquiátrico* (1972), en el cual Franco Basaglia presenta cuestionamientos a las instituciones psiquiátricas, articulando su crítica con movimientos políticos y sociales. Este enfoque colaborativo y crítico buscaba involucrar no solo a los “promotores de la antipsiquiatría”, sino también a “trabajadores de la salud mental, grupos de psiquiatrizados,

---

<sup>14</sup> Este capítulo parte de una reunión con la Red Internacional de Alternativas a la Psiquiatría, en São Paulo, en el 28/08/1982.

movimientos alternativos" y componentes políticos y sindicales de izquierda. (Rolnik & Guattari, 2006, p.109).

Este legado de cuestionamiento y transformación en el tratamiento del malestar psicológico se conecta con las prácticas actuales que buscan alternativas al enfoque tradicional de la psiquiatría. En el contexto español contemporáneo, la profesora de historia del arte Laia Manonelles, de la Universidad de Barcelona, desarrolló el proyecto *Polititzacions del malestar: processos creatius i experiències compartides*,<sup>15</sup> con Nora Ancarola y Daniel Gasol. Este proyecto investiga cómo, en la sociedad actual, "el malestar se aborda principalmente a través de la psiquiatría y la psicología conductista, que intensifican la medicalización y fomentan una gestión pasiva. Frente a esta alienación creciente, el arte ofrece una vía eficaz para explorar nuevas formas de relacionarse con la inquietud y asumir un papel activo en la realidad" (Ancarola, Gasol y Manonelles, 2024).

En este contexto, el proyecto se enfoca en desarrollar nuevas formas de gestionar y politizar el malestar a través de procesos creativos, no solo mediante debates y jornadas, sino también acompañando proyectos artísticos que hayan empleado o se propongan emplear la creación como forma de canalizar el malestar individual y sistémico, y por fin por la visibilización de las reflexiones y de los proyectos.

El crítico, curador y profesor de arte Martí Peran con la exposición *L'idiota*<sup>16</sup> (2024) trae un repertorio deliberadamente heterodoxo e incluso arbitrario en ciertos puntos, ya que no busca captar un arquetipo, sino abrir la figura del idiota a numerosas y dispares encarnaciones que capturen su multiplicidad; el idiota es un fugitivo, alguien que escapa a las normas, a la obediencia o a las personalidades fijas, y que carece de "cualquier propiedad a partir de la cual pueda ser interpretado más allá de su pura eventualidad" (Peran, 2024). En este contexto, la exposición sugiere una verdad incómoda: "todos somos idiotas", a pesar de los intentos de esconder esta condición con personalidades construidas y creencias arraigadas. Peran ilustra el impacto del idiota con obras como *El bobo Disparate* de Goya. Su existencia está al margen de la lógica del valor, fuera de cualquier fundamento, y se posiciona como radicalmente indiferente a todo y a nada; en este ámbito, el idiota, ajeno a cualquier lazo, posee el poder de desatar, o liberar, al espectador de cualquier atadura que él mismo se haya impuesto: "El idiota está ahí como si no estuviera, convive con un determinado mundo social, pero permanece absuelto de obedecer al fundamento, sea cual sea, que lo organiza. Es por esta ambigüedad que el idiota es un anarquista y el anarquista es un idiota." (Peran, 2024).

Otra exposición muy interesante para el desarrollo del debate de la antipsiquiatría y el arte y que subraya su relevancia en el contexto artístico contemporáneo es *Francesc Tosquelles: como una máquina de coser en un campo de trigo*<sup>17</sup> (2022), co-comisariado por Carles Guerra y Joana Masó en el CCCB (Barcelona). La exposición pone en valor la figura y la obra de Francesc Tosquelles (Reus, 1912 - Grangres-sur-Lot, 1994), así como su entorno político y artístico. Tosquelles revolucionó las prácticas médicas de su tiempo, proponiendo abordar la raíz social de la enfermedad mental y transformando la institución psiquiátrica, dejando un legado cultural innovador y sorprendente, desconocido por la mayoría. El psiquiatra se formó en el contexto político y cultural de la Mancomunidad de Cataluña y la República. Luchó en el Frente de Aragón y en Extremadura durante la Guerra Civil, después tuvo que exiliarse en Francia en 1939. Desde el campo de concentración de Septfonds y, sobretodo, en el hospital psiquiátrico de Saint-Alban (Francia), Tosquelles revolucionó el

---

<sup>15</sup> Disponible en: <https://polititzacionsdelmalestar.org/presentacio/?lang=es>

<sup>16</sup> Disponible en: <https://web.girona.cat/boliti/exposicions/2024/lidiota>

<sup>17</sup> Disponible en: <https://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/francesc-tosquelles/237849> y <https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/carles-guerra-arte-terapeutico-y-art-brut/239480>

funcionamiento del centro psiquiátrico con una práctica que vinculaba la política, la experimentación clínica y la cultura.

En Saint-Alban, Tosquelles logró transformar el ambiente clínico en un refugio para artistas de vanguardia, abriendo el hospital a una multitud de prácticas artísticas, fomentando el vínculo social de los enfermos y humanizando la vida de miles de pacientes. Además, fue pionero en introducir en las instituciones experimentos con el teatro, el cine y la literatura. En contraste con el arte terapéutico, Guerra también aborda el *Art Brut*, etiqueta creada por Jean Dubuffet para clasificar y rentabilizar el arte hecho por personas marginales o con enfermedades mentales.

### 3.1 Fernand Deligny: perspectivas sobre antipsiquiatría y arte

El educador, escritor y cineasta francés Fernand Deligny (1913-1996) centró su trabajo en el desarrollo de métodos alternativos para interactuar y apoyar a personas con autismo y otros trastornos del desarrollo. A lo largo de su carrera, Deligny rechazó las etiquetas y los tratamientos convencionales de la psiquiatría, promoviendo en cambio una comprensión más humana y menos institucionalizada de las diferencias neurológicas. En sus escritos, como *Lo arácnido y otros textos*<sup>18</sup> (2008), Deligny enfatiza la importancia de crear espacios de libertad y creatividad, donde las personas puedan expresarse sin ser juzgadas por sus diferencias.

En la obra *El reverso del nihilismo* (2013), Peter Pál Pelbart reflexiona que Fernand Deligny

extrajo de su convivencia de décadas con los autistas una reflexión aguda sobre un modo de existencia anónimo, a-subjetivo, no sometido y refractario a toda domesticación simbólica. Buscaba una lengua sin sujeto, o una existencia sin lenguaje, apoyada en el cuerpo, en el gesto, en el rastro. Llevó al extremo una meditación sobre lo que es un mundo previo al lenguaje o al sujeto, no en el sentido de una anterioridad cronológica, sino de una existencia regida por otra cosa que no aquello que el lenguaje supone, conlleva e implica: la voluntad y el objetivo, el rendimiento y el sentido. (Pelbart, 2013, p.261).

Con enfoque en la expresión, y esa idea de una pre-lengua, más allá del lenguaje, Deligny trabaja el concepto de red. La red, como un sistema abierto, que se abre al exterior, a lo diferente, fuera de lo instituido, no busca una normalización de los individuos ni encajarlos en la sociedad, o mucho menos curarlos (como lo veía el psicoanálisis tradicional). Sino que, más bien, ofrece un espacio de “distancia de aquello que asfixia”, creando condiciones de escape de las fuerzas represoras; que actúan en la compresión de la expresión, en la estandarización y homogeneidad de identidad y funciones preestablecidas sociales. Es una “evasión” de formas opresivas y asfixiantes, un movimiento de resistencia, que permite un espacio, una “red”, donde se puede vivir fuera de las normas y expectativas dominantes. Para ello es necesario desprenderse de una imagen unitaria de uno mismo, de la idea de ser un sujeto único, centrado y coherente. (Pelbart, 2013, p.264).

Deligny propone una visión del humano como un “ser de red”, en lugar del “ser de razón” tradicionalmente concebido. En lugar de una visión aislada y autónoma del individuo, el educador resalta las conexiones y relaciones en red, fundamentales para la supervivencia y bienestar, en las cuales está inserto. Con la frase “respetar al ser autista no es respetar al ser que sería mientras otro; es hacer lo que es necesario para que la red se trame” (Deligny, 2008, p.95), Deligny sugiere que, en lugar de intentar normalizar o aislar el autismo dentro de un marco convencional de persona o sujeto, se debe enfocar en cómo construir y

---

<sup>18</sup> Publicado póstumamente partiendo de una compilación de sus escritos.

fortalecer las redes de conexión que permiten que estos individuos existan de manera plena. Estas redes no están destinadas a curar o ajustar al individuo a la norma, como dice Deligny: “en socialización, ni inclusión, ni cura, sino distancia de aquello que asfixia, lugar y evasión.” (2008, p.14). Cuando el espacio social se vuelve asfixiante, la formación de redes ofrece una especie de “exterior”, un espacio alternativo que permite la supervivencia del humano, “toda red está orientada hacia fuera, hacia su exterior - no es un circuito cerrado.” (Deligny, 2008, p.14). Según Pelbart, “para que ese humano sobreviva, debe desprenderse de la imagen unitaria que lo impregna, centrada en torno al sujeto. He aquí una antropología inversa, que tal vez sería capaz de leer nuestra saturación de sentido e intenciones, de subjetividad y palabras, de arrogancia humanista, en suma, a partir de la dimensión que Deligny llamaría innata o humana.” (Pelbart, 2013, pp.263-264).

el autista se define por la vacancia del lenguaje y, a los ojos de algunos, es eso lo que le falta, por razones que las diversas corrientes del psicoanálisis o de la psiquiatría han de explicar a su manera; nada de esto interesa a Deligny, sorprendentemente. Para él, todo el problema es cómo evitar que el lenguaje mate: solo con decir “ese chico” ya se produce una identidad, y qué decir de todo nuestro entramado nosográfico...Y la pregunta que le surge es: ¿cómo permitir que el individuo exista sin imponerle el Él, el Sujeto, el Se, el Verse, toda esa serie que le atribuimos, aunque sea de modo privativo? Pues Deligny está convencido de que él no se ve, porque no hay precisamente un Él que pudiera verse... De ahí esa frase, que en francés está formulada así: non pas *Se voir*, mais *ce voir*. No verse, sino ver eso, un ver neutro o indefinido, que no implica precisamente un centro subjetivo. Es el individuo en ruptura con el sujeto. (Pelbart, 2013, p.266).

Fernand Deligny desafía el concepto que parte de un psicoanálisis y psiquiatría tradicional conservadora de que el autismo se ve como una ausencia o falta en cuanto al lenguaje, como una carencia que debe ser explicada o corregida. Lo que explica Pelbart es el interés del educador por evitar una construcción de identidad fija que podría ser limitadora y opresiva, mediante la imposición de un lenguaje normativo en individuos con autismo. Con esto, Deligny propone nuevas maneras de ver y ser visto, sugiriendo un ver neutro e indefinido, lo cual es un concepto crucial al no forzar una idea preestablecida de identidad y del sujeto. Estas intervenciones en convenciones de lenguaje proponen un modo de existir que permite al individuo ser sin la imposición de un yo o un sujeto definido, preservando una forma fluida de vivir. Pelbart continúa:

Siempre estamos impulsados a señalar, emitir signos, y con ello construimos un Dentro de la comunicación, de los signos, de los signos o del lenguaje, e incluimos a los autistas en ese nuestro espacio del Dentro, del cual, forzosamente, ellos se sienten excluidos. Deligny, por el contrario, sostiene que ellos no están Dentro de ese circuito, y no nos corresponde incluirlos, sino que están expuestos, expuestos al Fuera, detectando a veces aquello que se nos escapa, aquello que justamente no vemos: las referencias. Frente al sofisticado aparato que es el lenguaje, el “aparato de detectar”, tan complejo y sutil como el otro, pero con su propia lógica, que consiste en detectar las marcas o las referencias como un “infinito primordial”. (Pelbart, 2013, p.266).

Deligny critica sustancialmente los modos de lenguaje de la sociedad que intenta incluir a individuos con autismo en un “dentro” que es, en gran parte, idealizado por aquellos que son neurotípicos y que, al intentar forzar una inclusión en ese espacio lingüístico, acaba creando un entorno en el que inevitablemente se sienten excluidos. Pelbart sugiere que esos individuos neurodivergentes no pertenecen a ese “dentro”, sino que están expuestos al “fuera”, al “externo”, un espacio que no está confinado a las reglas y lógicas del lenguaje y de los signos impuestos por la sociedad. Deligny propone una forma de existencia y

percepción que no depende del lenguaje verbal ni de los signos convencionales. En lugar de intentar normalizar o incluir a los autistas en un espacio “dentro”.

Deligny explora cómo el arte y la expresión creativa pueden servir como medios de comunicación y conexión para aquellos que no se adaptan a las normas sociales tradicionales. Su enfoque ha influido en prácticas teatrales que buscan integrar a personas con diversas capacidades, utilizando el arte como una herramienta para la inclusión y el entendimiento mutuo.

### **3.2 Deleuze-Guattari y el Anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia**

Gilles Deleuze y Félix Guattari, en su influyente obra *El Anti-Edipo: Capitalismo y Esquizofrenia* (1972), presentan una crítica radical a las prácticas psiquiátricas tradicionales y al psicoanálisis freudiano. Propusieron que el psicoanálisis, en su enfoque convencional, refuerza las estructuras de poder y control que subyugan a los individuos. En lugar de ver la esquizofrenia como una patología a ser curada, Deleuze y Guattari la consideran una forma de resistencia y un potencial creativo. En el contexto del arte y la psicología, sus ideas han fomentado una visión del arte como un espacio de liberación y experimentación, donde las normas convencionales pueden ser desafiadas y reconfiguradas. La influencia de *El Anti-Edipo* ha sido particularmente significativa en el teatro contemporáneo, donde las prácticas guiadas por la antipsiquiatría buscan crear entornos inclusivos y emancipadores para personas con trastornos mentales, y más allá de eso, proponer este entorno para la creación de nuevas subjetividades, fuera de las normas, con características inclusivas, reformistas y contra represiones; sean sociales, históricas, culturales, de identidad, entre otras. Estas ideas han sido esenciales para repensar el papel del arte en la transformación social y en la creación de nuevas formas de subjetividad. Aunque la obra tiene más de medio siglo, su recepción y vigencia continúan influyendo en debates actuales.

Es importante destacar que Deleuze y Guattari utilizan de manera metafórica, filosófica y con una entonación política, la esquizofrenia. Para estos autores, lo que sería la neurosis estaría más asociado a la represión y a la conformidad social, diferente a como la psiquiatría tradicional, clínica, abordaba el término cuando David Cooper escribió *Psiquiatría y Antipsiquiatría* en 1967. Con el fin de separar el diagnóstico clínico del formato filosófico que Deleuze y Guattari presentan, trataremos a lo largo de la tesis el término “esquizo”, tomando una postura que se dirija a la valorización de la creatividad, a contrariar las represiones sociales y a la resistencia a la normatividad, y no a un enfoque con uso clínico o científico. Para los autores, las represiones organizadas por la sociedad, como la familia, la imposición de una identidad fija, roles definidos, el trabajo y el estado, son presiones que no actúan dentro del esquizo, que posee un flujo continuo y libre de deseo.

En una entrevista (1987), Félix Guattari relata que en *El Anti-Edipo*, él y Gilles Deleuze proponen una ruptura con el estructuralismo en el psicoanálisis; así como otros antes que ellos, en particular Lacan, quien según el filósofo, rompía con la ortodoxia de Freud al mismo tiempo que actuaba dentro de ella. Guattari reconoce las problemáticas del psicoanálisis tradicional al “reducir las producciones del inconsciente a hechos de lenguaje”, y quita la énfasis que esta propuesta pone en el lenguaje como la principal y fundamental estructura manifestante del inconsciente (Institut National de l’audiovisuel, 1987). Dentro del análisis psicoanalítico, ese lenguaje inconsciente se manifiesta en diversos significantes, como los sueños, actos fallidos, síntomas, entre otros; lo que para Guattari y Deleuze es un

reduccionismo que simplifica excesivamente la complejidad del inconsciente. Según ellos, las operaciones del inconsciente incluyen procesos que no se expresan necesariamente en términos lingüísticos y que actúan en un campo de producción constante, lleno de deseos, o “máquinas-deseantes”, que operan con un flujo dinámico (Guattari & Deleuze, 1985); así como la subjetividad, que para ellos, no actúa como un núcleo fijo, sino como un proceso en constante devenir, influido por flujos de deseo y máquinas sociales. “Es muy importante esta subjetividad inconsciente fuera de la norma, fuera de los marcos comunes”, dijo Guattari (Institut National de l’audiovisuel, 1987), desafiando estructuras establecidas que constriñen la identidad y el deseo. El teatro, el aula y otras prácticas artísticas se convierten en campos donde se experimenta y se construyen nuevas formas de subjetividad, no de manera individualista, sino como parte de un proceso colectivo y en constante transformación.

Hay toda una corriente de pensamiento alrededor de Fernand Oury, del surco Celestin Freinet, que dicen: “podemos hacer una especie de psicoanálisis en la escuela” en un cierto tipo de escuela. Eso plantea el problema del análisis, también dentro de las instituciones, como en los establecimientos de salud, establecimientos de cuidado para los enfermos mentales eso se plantea también en la vida cultural, en el teatro, en el cine... se plantea por todos lados, y bien se planteará cada vez mas a medida que la subjetividad es machacada (si me permite la expresión) por el sistema de medios masivos de comunicación, por la publicidad (...) nuestro ataque contra Freud y contra Lacan es finalmente en nombre del descubrimiento psicoanalítico, es para que el psicoanálisis continúe y no se hunda en esas querellas dogmáticas en esas capillas que finalmente nos presentan una práctica del análisis cada vez más pobre, cada vez más estéril. (Institut National de l’audiovisuel, 1987).

En la obra de Félix Guattari *Revolución molecular: pulsaciones políticas del deseo* (1981), el autor resume el inicio del “caso de la antipsiquiatría” con Basaglia y Jervis en 1965-1966, cuando visitaron la clínica La Borde, en Francia, y entregaron artículos para la revista *Recherches*. Guattari señala que los psiquiatras italianos no se interesaban por los intentos reformistas de la psicoterapia institucional y tenían un carácter más militante. Posteriormente, los ingleses Laing y Cooper, “que también publicaron artículos en la revista *Recherches*”, asistieron a las Jornadas “de la infancia alienada”, organizadas por Maud Mannoni, junto con la revista. Se destacó que, al igual que Basaglia y Jervis, Laing y Cooper tenían un “estilo de ruptura con las instituciones” que se diferenciaba de lo que se estaba haciendo en la clínica La Borde. (Guattari, 1981, p.128).

Los antipsiquiatras querían superar las experiencias de la psiquiatría comunitaria; según ellos, estas aún no eran más que experiencias reformistas, sin cuestionar verdaderamente las instituciones represivas y el marco tradicional de la psiquiatría. Maswell Jones y David Cooper, dos de los principales animadores de estos intentos, participaron activamente en la vida de Kingsley Hall. La antipsiquiatría pudo, así, disponer de su propia superficie de inscripción, una especie de cuerpo sin órganos en el que cada rincón de la casa — el sótano, la terraza, la cocina, la escalera, la capilla... —, cada secuencia de la vida colectiva, funcionó como engranaje de una gran máquina, llevando a cada uno más allá de su ego inmediato, más allá de sus pequeños problemas, poniéndose al servicio de todos, o oscilando hacia sí mismo, en un proceso de regresión a veces vertiginoso. (Guattari, 1981, p.114).

Para Guattari, la antipsiquiatría es “antes que nada un fenómeno literario, de los medios de comunicación de masas, desarrollándose a partir de dos focos, el inglés y el italiano” (1981, p.128). En Francia, la antipsiquiatría logró abrirse camino a partir del público, ya que para el ámbito de la psiquiatría, interesaba a pocos enfermeros; “se convirtió en una especie de género literario y cinematográfico” (Guattari, 1981, p.129). Para el autor, la gran relevancia de ese período fue que con el movimiento de la antipsiquiatría, se generó un “inicio de concienciación, no solo por parte del gran público, sino también por aquellos a quienes se ha convenido llamar ‘los trabajadores de salud mental’. El descubrimiento de la articulación de la represión psiquiátrica con otras formas de represión fue, a mi juicio, un fenómeno decisivo, cuyas consecuencias estamos aún por evaluar” (1981, p.129).

También en *Revolução molecular* (1981, p.139), Guattari presenta el concepto de Esquizoanálisis: “no se trata, como podemos percibir, de una nueva receta psicológica o psicosociológica, sino de una práctica micropolítica que solo tendrá sentido en relación con un gigantesco rizoma de revoluciones moleculares, proliferando a partir de una multitud de devenires mutantes: devenir mujer, devenir niño, devenir viejo, devenir animal, planta, cosmos, devenir invisible... - tantas maneras de inventar, de ‘maquinar’ nuevas sensibilidades, nuevas inteligencias de la existencia, una nueva dulzura.”

### **3.3 Suely Rolnik y Peter Pal Pelbart: contribuciones contemporáneas**

Suely Rolnik y Peter Pal Pelbart son dos figuras clave en la continuidad y expansión de las ideas de Félix Guattari y Gilles Deleuze en Brasil, especialmente en los campos de la antipsiquiatría y el arte. Mientras Rolnik se ha centrado en temas de micropolítica y subjetividad, Pelbart ha profundizado en la intersección entre arte, salud mental y la crítica al capitalismo contemporáneo. En una entrevista con Luciana Veras para la revista *Continente* (2016), Pelbart introduce el concepto de “turbocapitalismo”, describiéndolo como una saturación extrema de imágenes, palabras, sonidos y estímulos, todos ellos dirigidos y controlados por las lógicas del mercado. Esta saturación, argumenta Pelbart, crea un “automatismo de la respuesta”, una modalidad de producción subjetiva que despoja al individuo de la capacidad de desconectarse y reflexionar de manera crítica (Pelbart, 2016). El pensamiento de Pelbart está profundamente influenciado por Gilles Deleuze, quien afirmaba que “estamos atravesados a tal punto por palabras inútiles, que es necesario crear vacíos de silencio para poder tener algo que decir”. Pelbart retoma esta idea para sugerir que, en medio del exceso de información y estímulos, el desafío contemporáneo es crear ritmos que permitan la apertura de espacios de silencio y reflexión. Según él, en un contexto de acumulación y saturación, “todo y nada son la misma cosa”, lo que conduce a una pérdida de sentido donde “nadie es capaz de aprender, elaborar, digerir, seleccionar, o incluso rechazar” (Pelbart, 2016). Su trabajo se centra en la idea de la “potencia de la vida” y cómo las comunidades pueden crear espacios de resistencia y cuidado que desafían las estructuras de control institucional. En el contexto del teatro, Pelbart ha influido en la Compañía de Teatro Ueinz, estudio de caso da presente tese, que integra principios antipsiquiátricos en su práctica, creando producciones que no sólo cuestionan las normas psiquiátricas, sino que también crean esos espacios de reflexión, que exploran y redefinen las nociones de normalidad y locura, promoviendo también una visión inclusiva de la diversidad mental.

Este análisis se extiende a su crítica del capitalismo contemporáneo, especialmente en su obra *Esquizocenia*. Aquí, Pelbart explora cómo el capitalismo se apropia de la inmaterialidad y la subjetividad, afirmando que “el trabajo inmaterial es aquel cuyo producto incide sobre un plano inmaterial de quien lo consume (su inteligencia, percepción, sensibilidad, afectividad, etc.)” (Pelbart, 2003, p.56). Los flujos inmateriales no solo afectan la subjetividad, sino que la transforman en un nuevo capital. Como señala Pelbart, “nunca la obsesión de Guattari de que la subjetividad está en el corazón de la producción capitalista tuvo más sentido que hoy” (Pelbart, 2003, p. 56). La idea de que “los flujos inmateriales afectan nuestras maneras de ver y sentir, desear y gozar, pensar y percibir, habitar y vestir, en suma, de vivir” (Pelbart, 2003, p. 57) resalta cómo el capitalismo no solo explota la subjetividad, sino que la convierte en su principal fuente de valor. Esta dinámica, según Pelbart, genera una relación ambigua entre vida y capital, donde la vida es tanto vampirizada por el capital como convertida en capital en sí misma (Pelbart, 2003, p. 60).

Con eso, propone que el teatro puede ser un dispositivo para revertir esta dinámica, convirtiendo el poder sobre la vida en potencia de vida. En la Cia Teatral Ueinz, por ejemplo, se explora cómo la subjetividad, puesta a trabajar en escena, puede subvertir las lógicas del control y la homogeneidad, ofreciendo modos "menores" de vivir que ganan visibilidad, legitimidad estética y consistencia existencial en el escenario (Pelbart, 2003, p. 62). Esta práctica teatral, al situarse en la intersección entre lo político, lo estético y lo clínico, permite la reinención de las coordenadas de enunciación de la vida, mostrando que incluso en un contexto de biopoder, existen posibilidades de resistencia vital (Pelbart, 2003, p. 62).

Pelbart, en *A nau do tempo-rei*<sup>19</sup> (1993), trabaja con los conceptos de Deleuze-Guattari en la senda del pensamiento en las adyacencias de la esquizofrenia, que según él, fue poco explorada. “Es necesario que un concepto tenga al mismo tiempo una extrañeza y una necesidad, dice Deleuze. Pues bien, ni la extrañeza ni la necesidad se dan por sentadas, necesitan ser probadas y esculpidas en un proceso paciente pero intempestivo, de variación de las condiciones, los contextos, las conexiones, las asociaciones, con todo lo zigzagueante que eso implica.” (Pelbart, 1993, p.12). La lectura de Pelbart en contacto con las ideas de Deleuze-Guattari y la contemporaneidad revela una creciente homogeneización, “cada vez menos modelos de normalidad o de anormalidad”, y cada vez menos y más pobres modos de subjetivación. (1993, pp.22-23); lo que para los trabajadores del ámbito de la salud, especialmente los psíquicos, se refleja en pocas opciones de alternativas de vida para los pacientes, porque la “configuración socio-histórica ha restringido y pasteurizado su diversidad potencial.” (Pelbart, 1993, p.23).

Pelbart cree en la necesidad de la “creación de dispositivos pluridimensionales” que actúen tanto en el espacio terapéutico como en el extraterapéutico, y que combatan esa “entropía subjetiva y social.” A partir de Guattari, Pelbart destaca el concepto de que la “heterogeneidad necesita ser producida”, y complementa, “no basta con reconocer el derecho a las diferencias identitarias, con esa tolerancia neoliberal tan en boga, sino que convendría intensificar las diferenciaciones, incitarlas, crearlas, producirlas.” (Pelbart, 1993, p.23).

---

<sup>19</sup> Pelbart, P.P (1993). *A nau do tempo-rei: ensaio sobre o tempo da loucura*. Imago editora.

Quizás esa sea una de las cosas más fascinantes y más difíciles de hacer en el trabajo con psicóticos; el multiplicar las formas de conexión, de lenguajes, de enfoques, de comprensión. Pluridimensionar el campo. Rechazar la homogeneización sutil pero despótica en la que a veces incurrimos, sin querer, en los dispositivos que montamos cuando los subordinamos a un modelo único, o a una dimensión predominante. (Pelbart, 1993, p.23).

Suely Rolnik explora en *Cartografía sentimental: transformações contemporâneas do desejo* (2006) el concepto de micropolítica, ofreciendo una idea fundamental para entender la dinámica de la subjetividad en contextos políticos, sociales y culturales. Como afirma la autora, las micropolíticas son “procesos de subjetivación en su relación con lo político, lo social y lo cultural, a través de los cuales se configuran los contornos de la realidad en su movimiento continuo de creación colectiva” (Rolnik, 2006, p.11). Con este concepto, podemos comprender cómo los regímenes de poder necesitan formas específicas de subjetividad para consolidarse y concretarse en la vida de los individuos. Rolnik destaca la posibilidad de resistencia y creación frente a esas estructuras, lo que abre una esfera de transformación. Este estudio es especialmente relevante cuando se conecta con el concepto de antropofagia, que exploraremos en profundidad en el próximo capítulo.

## 4.La Antropofagia y el teatro Brasileiro

Además de un enfoque en la antropofagia, buscamos traer en este capítulo ejemplos de teatros brasileños que establecen vínculos con los antecedentes de este trabajo, con el objetivo de destacar las influencias de teatros revolucionarios en la construcción teatral de Brasil, lo que impacta en el teatro contemporáneo y en las correlaciones con la estructura de las prácticas de la compañía Ueinzz.

### 4.1 Antropofagia y el movimiento antropofágico

A finales de la década de 1970, la Esquizoanálisis encontró un terreno fértil en las prácticas clínicas en Brasil, principalmente en las psicoanalíticas, lo que desde entonces se ha ido proliferando. Con esta observación inicial, Suely Rolnik plantea una pregunta fundamental: ¿Qué hace de Brasil esta excepción en el solitario destino de la esquizoanálisis? (Rolnik, 1998). Rolnik sugiere que este fenómeno en Brasil puede explicarse en gran medida por la consonancia entre la concepción de subjetividad de Deleuze y Guattari y las características únicas de la subjetividad brasileña, profundamente influenciada por la antropofagia propuesta por Oswald de Andrade a principios del siglo XX. (Rolnik, 1998). Este principio, originalmente formulado en el contexto estético y cultural por el Movimiento Antropofágico, se caracteriza por la capacidad de “devorar al otro, especialmente al otro admirado, de tal manera que elementos del universo de ese otro se mezclen con los que ya habitan la subjetividad del antropófago y, en la química invisible de esa mezcla, se produzca una verdadera transmutación” (Rolnik, 1998). Este proceso de asimilación y transformación resuena profundamente con las ideas de Deleuze y Guattari, quienes, al igual que Andrade, conciben la subjetividad como una producción constante y dinámica, que no se fija en identidades rígidas, sino que surge de la interacción entre flujos heterogéneos.

El concepto de antropofagia, tal como lo formuló Oswald de Andrade, va más allá de la simple absorción de influencias externas: es un proceso creativo de transformación, en el que estas influencias son “devoradas” y reconfiguradas en una nueva forma que expresa una identidad brasileña auténtica y original. (Rolnik, 1998). En su *Manifiesto Antropofágico*, Andrade afirma: “Solo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente” (Oswald de Andrade, 1928), publicado por primera vez en la Revista de Antropofagia, en 1928, en la ciudad de São Paulo; subrayando la importancia de este principio para la cultura brasileña. Aplicada a la subjetividad, la antropofagia actúa como una fuerza que constantemente nos desafía a evitar caer en imágenes identitarias fijas. Tanto en la obra de Oswald de Andrade como en la de Deleuze y Guattari, encontramos una crítica incisiva a los modos de subjetivación subordinados al régimen identitario y al modelo de la representación, lo que hace de la esquizoanálisis un enfoque clínico y teórico especialmente adecuado para el contexto brasileño. (Rolnik, 1998).

Rolnik señala que “la esquizoanálisis está presente en la práctica clínica y teórica de algunos psicoanalistas, sean o no miembros de asociaciones psicoanalíticas, que recurren a la obra de Deleuze y Guattari; también en el trabajo que se desarrolla con grupos e instituciones, vinculado sobre todo a la psicosis” (Rolnik, 1998). En este contexto, la

influencia de la antropofagia no se limita al ámbito clínico, sino que también abarca una dimensión ético-política más amplia, lo que Oswald de Andrade defendió que la antropofagia podría ser una “terapéutica social para el mundo contemporáneo” (Andrade, 1953). Esta idea se conecta con la necesidad de activar el inconsciente “maquínico-antropofágico” como una fuerza de resistencia política contra la homogeneización globalizada, que amenaza con borrar las singularidades y las diversidades que caracterizan a las subjetividades brasileñas y a la cultura en general. En palabras de Rolnik: “activar el inconsciente maquínico-antropofágico se convierte en una fuerza de resistencia política contra la regla general de la homogeneización, engranaje imprescindible del sistema en que vivimos” (Rolnik, 1998).

Rolnik destaca la importancia de la esquizoanálisis en la crítica a las formas globalizadas de identidad que, aunque flexibles, a menudo mitifican cualquier figura atractiva, adaptándose rápidamente en busca de un reconocimiento social inmediato. Este fenómeno es evidente en la influencia de las telenovelas en Brasil, donde los personajes se convierten en modelos de identidad que son consumidos diariamente por millones de brasileños:

Su lenguaje incorpora las tecnologías más avanzadas y su temática, las cuestiones políticas, económicas, sociales, comportamentales, etc., que agitan la vida nacional en cada momento. El tratamiento dado a estas cuestiones es siempre el mismo: su poder disruptivo se desvanece envuelto por el glamour de los personajes, los cuales se ofrecen como atractivas figuras estándar para todos los gustos. Integrados en la vida cotidiana de millones de brasileños que los consumen como su ración diaria de identidad, dichos personajes forman una especie de familia-prótesis cuyo equilibrio y monotonía nada tiene el poder de quebrantar. (Rolnik, 1998).

El análisis de Rolnik muestra cómo la esquizoanálisis y la antropofagia están profundamente entrelazadas en el contexto brasileño, ofreciendo no solo un marco teórico y práctico relevante para la clínica, sino también una perspectiva crítica y emancipadora frente a los desafíos culturales y políticos de la globalización. Según Rolnik, “tal inconsciente parece encontrarse especialmente en baja. Es ante esta situación que activarlo se convierte en una prioridad de la clínica, no solo en Brasil” (Rolnik, 1998).

En *Micropolítica. Cartografías del deseo* (1986), Guattari toma como ejemplo el Candomblé, una religión que se originó entre los descendientes de africanos esclavizados en Brasil, forzados a dejar sus tierras y adoptar la religión y la cultura europeas dominantes. Estas comunidades africanas reapropiaron elementos de diferentes culturas europeas, indígenas y africanas, y crearon una nueva religión; en lugar de abandonar sus tradiciones, llevaron a cabo una reinención activa, como práctica cultural, al combinar algo nuevo a partir de diferentes elementos de diversos orígenes culturales. Según Guattari,

La reapropiación de elementos culturales de origen muy heterogéneo que se basa en fenómenos tales como el candomblé, acostumbra a ser tratada como parte de una identidad cultural separada, que estaría siendo recuperada. Sin embargo, todo indica que, por el contrario, esta práctica tiene un carácter creativo: la invención de una suerte de religión en un contexto muy modernista. Esto parece una característica de la situación del continente latinoamericano en general. Un continente que no ha sido completamente devastado por las semióticas capitalísticas

y que dispone de reservas extraordinarias de medios de expresión no-logocéntricos, pudiendo articularse en formas de creación totalmente originales. (Guattari, 1986, pp.89-90).

El candomblé tiene como punto de partida este proceso de recuperación y reformulación de elementos culturales que podrían haber sido perdidos o marginados, pero que fueron fusionados en el contexto brasileño; lo que Guattari menciona como estas “reservas extraordinarias” y expresiones “no-logocéntricas” se refiere a una lógica no dominada por la occidental tradicional, sino a expresiones cargadas de simbolismo, que incorporan aspectos más fluidos como la corporalidad, el ritual, la música, la danza, la oralidad; y que no dependen exclusivamente de la palabra escrita o del discurso lógico-racional. El candomblé es un ejemplo de una práctica resistente a la homogeneización cultural impuesta por el capitalismo, que permite una conexión profunda con aspectos espirituales, emocionales y de carácter comunitario.

Sin embargo, según el filósofo francés, el movimiento capitalista ya ha contaminado todos los modos de subjetivación:

Es muy importante darse cuenta de eso para no quedarnos pensando que realmente en el fondo ‘nosotros, los brasileños, no vamos a dejarnos capturar por ese tipo de encasillamiento que existe en los países industriales “desarrollados”. Otros países que tenían tradiciones milenarias sobre ciertos tipos de relación social, ciertos tipos de vida cultural, fueron barridos en el espacio de una década, justamente por la producción de subjetividad capitalística. (Guattari, 1986, p.90).

Aquí, el candomblé se presenta como una manifestación de resistencia cultural que ha sido preservada y ha pasado por procesos de reinención, con elementos culturales que parten de la fusión de tradiciones africanas, indígenas y europeas en una nueva forma de expresión que no se rige por las lógicas occidentales dominantes. Esta práctica, como señala Guattari, representa una reserva extraordinaria de formas de expresión no logocéntricas que apelan a la corporalidad, el ritual y la oralidad, en contraste con las formas más racionales y discursivas impuestas por el sistema capitalista. Sin embargo, Guattari analiza que el capitalismo contemporáneo ya ha contaminado todos los modos de subjetivación, incluso los que están vinculados a tradiciones milenarias.

A pesar de los esfuerzos de resistencia cultural, como el candomblé, el filósofo francés subraya la necesidad de reconocer que ningún país, incluido Brasil, está exento de ser capturado por las fuerzas homogeneizadoras del capitalismo. Con esta reflexión, Guattari apunta a una cierta urgencia en la creación de nuevas formas de subjetividad que no estén contaminadas por los modos preestablecidos de subjetivación.

## 4.2 Grupos teatrales en Brasil

### 4.2.1 Casa do teatro

En 1983 nació en São Paulo la Casa do Teatro, un curso de teatro en el que la creatividad, la expresión y la comunicación de ideas en grupo podían ser utilizadas como instrumentos para motivar el desarrollo de niños y jóvenes, así como para promover una formación cultural y humana a través de las artes. Se originó a partir de la base artística y pedagógica de la actriz Célia Helena y su Teatro-escola Célia Helena. La actriz, en medio de un escenario de gran restricción cultural debido a la dictadura militar brasileña y la llegada de la censura, comenzó a enfocarse en la educación en la década de 1970: “Su trayectoria educativa comienza a principios de la década de 1970, con programas de teatro en las escuelas públicas y ciudades del estado de São Paulo, y posteriormente con la fundación del Teatro-escola Célia Helena” (Cortez, 2018, p.111).



Célia Helena. Imagen: desconocido.<sup>20</sup>

En ese contexto político en el que el teatro brasileño sufría un desmantelamiento total, Célia Helena se posicionaba buscando “una mediación entre el trabajo del actor, la posibilidad de emancipación política a través de la formación artística y el desarrollo de una práctica teatral

---

<sup>20</sup> Extraída de: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Célia\\_Helena](https://pt.wikipedia.org/wiki/Célia_Helena)

con niños” (Cortez, 2018, p.107). En 1976, la actriz ya idealizaba un espacio para trabajar con jóvenes:

Un lugar que estuviera destinado a los adolescentes, donde pudieran desarrollarse creativamente a través del arte. En ese momento, existían pocas opciones de actividades y espectáculos dedicados a ese grupo de edad. Junto con la programación del teatro, donde se realizarían presentaciones de espectáculos, planeó ocupar el espacio con clases y talleres de teatro para jóvenes, con el objetivo principal de la formación humana y artística. (Cortez, 2018, p.112).

Así, Célia Helena creó en 1977, en plena dictadura brasileña, el Teatro-escola Célia Helena. Para ella, la formación de los jóvenes debía estar, por encima de todo, basada en el crecimiento humano: “La escuela es un núcleo, un centro, donde los jóvenes pueden descubrir su potencialidad y seguir o no una carrera profesional” (Célia Helena, 1981). A partir del Teatro-escola nace la Casa do Teatro en 1983; un curso pionero de teatro en el que los jóvenes mayores de 14 años podían actuar con autonomía, proporcionando un espacio seguro para el intercambio de ideas y la reflexión sobre uno mismo, promoviendo también un espíritu crítico hacia la sociedad. A través de un proceso constante de relación consigo mismo, con los demás y con el entorno, la Casa do Teatro impulsaba el desarrollo de la autopercepción, así como la expresión del sujeto en el mundo, utilizando el proceso creativo como una herramienta para ampliar el repertorio imaginario, ayudando en el desarrollo de la sensibilidad estética y potenciando la formación de individuos críticos, autónomos e inventivos.

En la Casa do Teatro, se destaca que en el proceso desarrollado con los niños, las clases de teatro implicaban acciones artísticas que valoraban la improvisación, los retos, los juegos y las dinámicas dramáticas. Estas dinámicas se apreciaban por su capacidad de mantener una relación fundamental con la imaginación, abriendo así nuevas posibilidades para comprender y elaborar las relaciones.

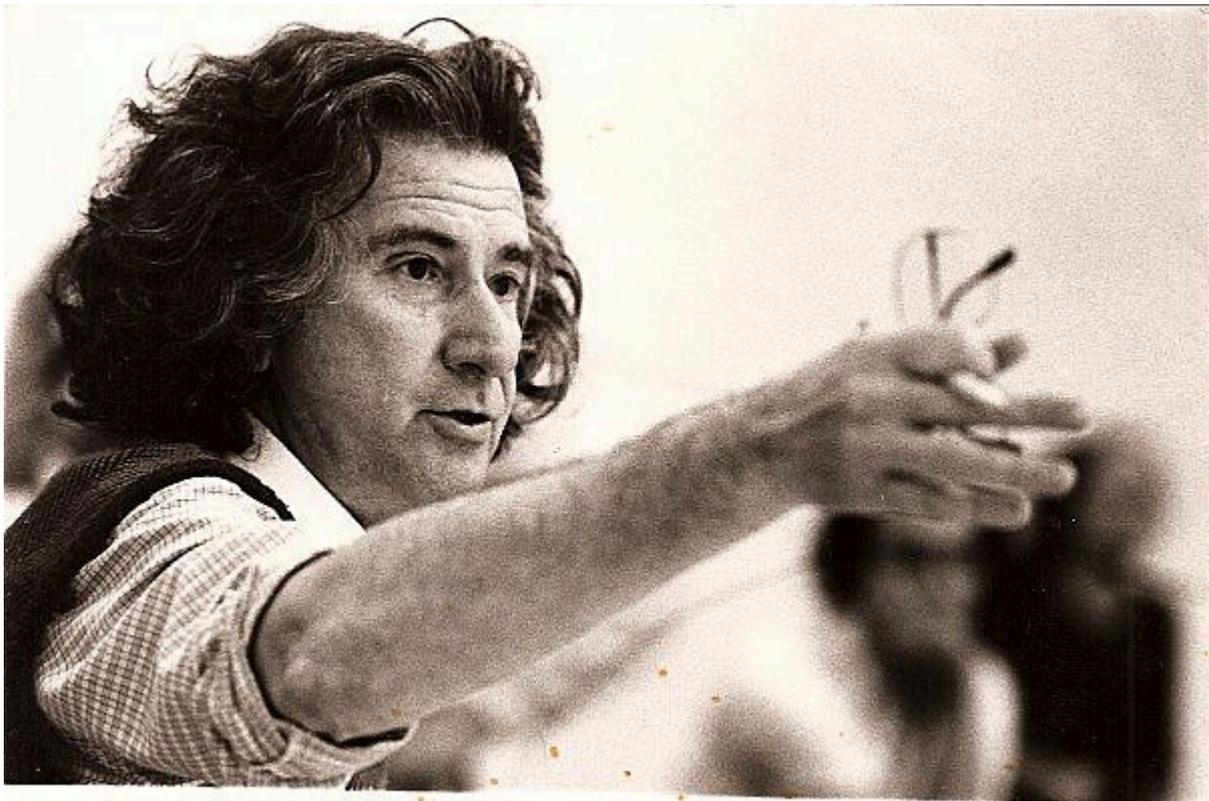
Con los jóvenes, las actividades profundizan en el desarrollo estético y se exploran para la expresión de ideas y su manifestación poética y escénica, de forma crítica y creativa. Es el joven hablando con otros jóvenes, exponiendo ideas, cuestionando, encontrando un lugar de expresión, sin miedo a ser singular en medio de las diferencias. (Casa do Teatro, 2024).

Estas experiencias que utilizan enfoques creativos están destinadas a la construcción de conocimientos y habilidades expresivas: “Al buscar soluciones creativas e imaginativas en la construcción de escenas, los niños y jóvenes afinan la percepción de sí mismos y de las situaciones cotidianas. La experiencia amplía la capacidad de diálogo, de negociación, de tolerancia, de convivencia con la ambigüedad y la otredad. Con sus compañeros, establecen una relación de trabajo integrada a su imaginación creadora” (Casa do Teatro, 2024). Tanto la creación del Teatro-escola en 1977 como el objetivo de la Casa do Teatro de fortalecer a los niños y jóvenes en el reconocimiento de sus propias habilidades, brindándoles seguridad y confianza para actuar de manera creativa y con propósito en los diversos ambientes y contextos sociales en los que conviven, se basan en los principios pedagógicos de Célia Helena y resuenan hasta hoy con las ideas del teatro infantil de Asja Lacis.

#### 4.2.2 Teatro del Oprimido

Augusto Boal (1931-2009) fue un dramaturgo, director de teatro, escritor y activista político brasileño, ampliamente conocido por haber creado el Teatro del Oprimido, una metodología teatral que busca empoderar a las comunidades marginadas y promover la transformación social a través del teatro. Desde la década de 1960, desarrolló varias prácticas teatrales, entre las cuales se encuentran las conocidas como “teatro-imagen, teatro invisible, teatro legislativo; la forma más famosa del Teatro del Oprimido es probablemente el Teatro Foro, un modo de performance altamente político en el que se invita a los miembros de una comunidad a reflexionar y trabajar sobre situaciones de opresión a través del teatro.” (Santucci, 2016, pp.7-8).

Como señala Santucci, las dos grandes referencias de Augusto Boal fueron Aristóteles y Brecht; el primero apunta a una “poética de la opresión”, según lo identificado por Boal, en referencia a una acción dramática que sustituye una acción en el mundo real, ya que en el teatro aristotélico, el proceso de catarsis experimentado por los espectadores al vivir sus emociones intensamente, con miedo y piedad, generaría una “purificación”. Lo que Boal señala aquí es que, en realidad, vivir esa catarsis sustituye la acción de cambiar las cosas en la esfera real, pues los espectadores sienten que ya han hecho algo al pasar por la experiencia emocional del teatro, eliminando así el ímpetu revolucionario del público, que descarga todas sus frustraciones en el teatro. Con este proceso, la vivencia alienante no se rompe, pero la “culpa” de la no acción se elimina de los espectadores, que falsamente sienten que han hecho su revolución.



Augusto Boal. Reproducción: Instituto Augusto Boal.

En cambio, Brecht, que trae un enfoque marxista al teatro, se opone a la idea aristotélica y no presenta a los personajes como “sujetos absolutos”, sino como “objetos de fuerzas económicas o sociales”, reaccionando según las circunstancias que les rodean, y no siendo frenados por una psicología interna, lo que para Boal fomenta en el público un pensamiento crítico sobre esas fuerzas sociales y ofrece la posibilidad de un cambio en la esfera real. (Santucci, 2016, p.8). Como citado por Santucci:

El mundo se revela como sujeto a cambio, y el cambio comienza en el propio teatro, ya que el espectador no delega el poder en los personajes para pensar en su lugar, aunque continúa delegando el poder en ellos para actuar en su lugar. La experiencia es reveladora a nivel de conciencia, pero no globalmente a nivel de acción. La acción dramática ilumina la acción real. El espectáculo es una preparación para la acción. (Boal, p.155 apud Santucci, 2016, p.8).

Augusto Boal desarrolla su propia “poética del oprimido”, que él define como una “poética de la liberación”. En lugar de ver al espectador como un ser pasivo que delega el poder de pensar y actuar a los personajes, Boal propone que el espectador se convierta en activo, asumiendo el control sobre su propia experiencia teatral. “¡El teatro es acción! Quizás el teatro no sea revolucionario en sí mismo; pero no hay duda, ¡es un ensayo de la revolución!” (Boal, p.155), un espacio donde el espectador no solo observa, sino que participa activamente, reflexionando y actuando por sí mismo. Boal también aboga por romper la tradicional división entre actor y espectador a través del concepto de “espect-actor”, donde el espectador toma un papel activo en la obra, sube al escenario y experimenta las posiciones ideológicas a través de su propio cuerpo. (Santucci, 2016, p.8).

#### **4.2.3 Teatro oficina**

Bajo la influencia del actor y director de teatro ruso Eugenio Kusneteff (conocido en Brasil como Kusnet), los actores del Teatro Oficina se involucraron rápidamente “de cuerpo y alma en las experiencias del sistema Stanislavski, alcanzando un estado de integración que resultó en espectáculos de gran fuerza interpretativa.” (Cortez, 2018, p.102). Su presencia, sumada a los conocimientos de Augusto Boal – con quien Kusnet colaboró intensamente durante los años 60, en colaboraciones con el grupo Teatro Arena y el Teatro Oficina – permitió a los actores del grupo Oficina una “profunda inmersión en la composición de los personajes, teniendo también en cuenta la realidad social y política de la época”. (Cortez, 2018, p.105).

El método de actuación realista de Konstantin Stanislavski generó un gran interés en los grupos teatrales brasileños de la época. Kusnet fue una figura central en el desarrollo de este sistema en Brasil, especialmente entre los actores del Teatro Oficina, donde fue invitado a integrarse en 1961, siendo responsable de liderar “los primeros experimentos en el campo de la actuación” con el sistema de Konstantin Stanislavski (Cortez, 2018, p.98). Durante ese período, surgió una nueva generación de actores brasileños, que compartían una formación “en una pedagogía principalmente derivada del escenario, creada en el campo de la actuación”, profundamente entrelazada con los procesos de transformación social que se vivían en ese momento (Cortez, 2018, pp.106-107). “El Teatro Oficina fue uno

de los centros más representativos de una juventud en pleno deseo de descubrir un teatro de su propio tiempo, que reflejara el espíritu de cambio vivido por gran parte de la sociedad brasileña.” (Cortez, 2018, p.109)

En medio de esta inmersión, el actor José Celso abrió el campo de la interpretación:

La realización del proceso de inmersión del actor en escena, paradójicamente, crea una interpretación comprometida con su propio proceso y, posteriormente, con las metáforas construidas. La búsqueda del tiempo presente del sistema stanislavskiano, de estar en el momento presente, se fusionó con la urgencia y la voz política de la acción transformadora del teatro. José Celso abrió el campo de la interpretación generando en la voz del actor, con su texto, la metáfora del momento. Amplificó los recursos del sistema stanislavskiano para un momento ligado a la realidad. El texto presentado en escena provocaba reflexiones y hacía alusiones al momento político y a la urgencia de actuar en el presente. (...) A partir de ahí, el contenido político de las puestas en escena del Oficina comenzó a expresarse sustancialmente a través de la interpretación de los actores” (Cortez, 2018, p.106).



Obra “Roda Viva”, presentación en Rio de Janeiro, 2019. Imagen: Carl de Souza.

Según Ligia Cortez (2018, p.98), los procesos pedagógicos del Teatro Oficina no se separaban de los procesos artísticos del grupo. Entre 1961 y 1967, el Oficina generó una “práctica constante de estudios y descubrimientos en el campo de la interpretación, cuyas experiencias se evidenciaban en el momento de la representación y creaban un estado permanente de investigaciones y descubrimientos durante los espectáculos, en los ensayos y en los momentos de aprendizaje.

## 5. Compañía de Teatro Ueinzz: Un estudio de caso

### 5.1 Historia y contexto

La Compañía Teatro Ueinzz, fundada en São Paulo en 1997, se ha consolidado como un referente contemporáneo en la aplicación de enfoques antipsiquiátricos al teatro. Inspirada por las ideas de pensadores como Peter Pal Pelbart, Suely Rolnik, Gilles Deleuze y Félix Guattari, la compañía demuestra cómo el teatro puede convertirse en una herramienta poderosa para la crítica social y el diálogo sobre la salud mental. Ueinzz ha explorado e innovado en la intersección entre el arte y la salud mental, confirmando su relevancia tanto en el ámbito teatral como en el terapéutico, es única en su tipo, formada por un colectivo diverso que incluye pacientes y usuarios de servicios de salud mental, terapeutas, actores profesionales, estudiantes de teatro, compositores y filósofos. Según Pelbart, "tal vez sea el único grupo en su género en todo Brasil, y uno de los pocos en el mundo" (Pelbart, 2003, p.63).

Lo que comenzó como un proyecto dentro de una institución psiquiátrica se ha convertido en un grupo independiente desde 2002, marcando su madurez y autonomía en el escenario artístico. A pesar de sus raíces en el contexto de la salud mental, "nuestro colectivo no es terapéutico ni clínico; (...) no hay un método clínico dado de antemano; no es necesario 'curar' a un 'individuo', del mismo modo que no hay 'obra' que 'necesite' ser producida" (Carvalhaes, 2019, p.115). También señala Ana Goldenstein Carvalhaes, miembro del grupo, que "los terapeutas buscan dejar claro que la compañía no es un dispositivo de salud mental. El objetivo es el arte, el teatro" (Ministerio de Salud, 2022). Esta orientación hacia el arte permite a la compañía operar sin un director fijo desde 2012, adoptando un proceso de creación colectiva que enfatiza la igualdad y la participación de todos los miembros.

La Compañía de Teatro Ueinzz es un "territorio escénico" que desafía las normas convencionales del teatro; Peter Pál Pelbart la describe como un refugio "para quienes sienten vacilar el mundo", compuesta por "maestros en el arte de la videncia, con notable saber en improvisación y neologismos", individuos que poseen una habilidad única para ver más allá de lo obvio, "vidas por un tris si experimentando en prácticas estéticas y colaboraciones transatlánticas". (Pelbart, 2013, p.259). Dentro de este colectivo, cada vida, a menudo al borde del abismo, encuentra una forma de experimentarse en prácticas estéticas que son tan intensamente personales como colaborativas, "como en una clínica esquizocénica, el teatro surge de la experiencia de escucha del colectivo, surge en un espacio que desocupamos para, posiblemente, ser ocupado con relaciones y deseos". La Ueinzz parte del colectivo como encuentro de las singularidades en convergencia, con tránsitos de pensamiento, creación y una producción constante de subjetividad. (Carvalhaes, 2019, p.116).

Abrir estos pasajes obstruidos y permitir que la expresión artística fluya de forma auténtica exige mucho coraje, vulnerabilidad y demanda un compromiso profundo en la continua lucha contra las fuerzas que intentan controlar y restringir la libertad y la expresión. Es un movimiento de transformación social y personal, un espacio donde el arte se fusiona con la vida. (Carvalhaes, 2019, p.131). "Arte y clínica se actualizan compactuando en la aproximación de nociones como experimentación, aprehensión en la multiplicidad, colectivo, yuxtaposición de convivialidad" (Carvalhaes, 2019, p.116).

Pelbart, en el ensayo *The Splendour of the seas*, en *O avesso do nihilismo* (2013), destaca la singularidad de la experiencia teatral de la Cia. Ueinzz: “sería preciso insertar nuestra experiencia en esta línea que va desde la historia de la locura hasta el flujo esquizo y que desemboca en la vecindad de las artes performáticas” (2013, p.237). Esta trayectoria, sugerida por el conocido teórico y difusor de la performance en Brasil - y también uno de los directores y escenógrafos de Ueinzz - Renato Cohen, se posiciona en una intersección que él ocasionalmente describe como work in progress:

Los actores de la Cia. tienen a su favor un raro aliado, que deshace la representación en su sentido más artificial: el tiempo. El tiempo del actor inusual está mediado por todos sus diálogos, él es desbordado por los subtextos, que se convierten en su propio texto. La respuesta en los diálogos no es inmediata, racional, recorre otros circuitos mentales. Hay un delay, un retraso escénico, que pone a toda la audiencia en producción. El actor, de manera intuitiva, se desplaza entre la identificación stanislavskiana y la distancia de Brecht. Y se excita, ante los aplausos del público, realiza su “toreo” escénico, midiendo fuerzas con la audiencia y sus propias sombras interiores. (Cohen, 2002, p.58).

Cohen, en *Performance como lenguaje* (2002), retrata la potencia de lo imprevisto, que abre puertas a algo vivo que rompe con la representación. Lo imprevisto, según él, abre espacios para una constancia en la creación viva a partir de la errancia, que abandona la idea tradicional de una representación fija y ficcional, de manera que abandona un guion rígido, donde todo es previsible y controlado. Abre espacio para lo auténtico, algo que dentro de la experiencia del grupo Ueinzz se ha vuelto evidente, con “actores que abandonan su posición para asistir a la escena de los otros, y retoman la secuencia dramática. Actores que realizan grandes monólogos y, también, que los abandonan sin completar sus frases”. (Cohen, 2002, p.58 apud Pelbart, 2013, p.237). Esta construcción con errancia y reivindicaciones textuales ocurre delante del público, haciendo que cada performance sea única y más fiel a la vida en su forma más cruda.

Peter Pál Pelbart desarrolla sobre el proceso de “tentativas” de Fernand Deligny dentro de lo que él llama “red”. Una tentativa “no es un proyecto, no es una institución, no es un programa, no es una doctrina, no es una utopía, sino una tentativa (...) Una tentativa esquiva las ideologías, los imperativos morales, las normas.” (Pelbart, 2013, p.265). Es con esta capacidad de errancia que actúa Ueinzz, con una tentativa constante y en construcción errante que se hace y se deshace, que da inicio y fin a una conversación colectiva. Deligny también reflexiona sobre el proceso de construcción de una tela, que originó el concepto de red; para él: “se pregunta si es posible decir que la araña tiene el proyecto de tejer su tela (...) el proyecto puede ser la muerte de la red, cuando se convierte en la razón de ser de la red (...) la red es sin razón (...) o mejor, es de la especie (...)” (Pelbart, 2013, p.262). La Compañía Ueinzz “sostiene la suspensión” (Pelbart, 2013, p.257), creando su red, tejiendo su tela, sin una concreción, como dice Carvalhaes, “toda creación se realiza en una zona de indeterminación. Es allí donde tiramos de los hilos que resultarán en una obra” (Carvalhaes, 2019, p.81). De acuerdo con Pelbart, la compañía parte de la

deriva en lugar de la oposición, la infiltración en lugar de la intervención, dejar el campo abierto en lugar de apostar por las edificaciones. De hecho, a lo largo del

trayecto habíamos perdido varias cosas: sentidos, jerarquías, proyectos, certezas, seguridades. Tal vez esos sean los mejores momentos para poder “pensar”. No pensar un “objeto”, sino preguntarse: ¿por qué sostener un grupo como este, que experimenta algo del orden de lo invivible, tal vez de lo inútil, y a través del cual, a pesar de todo, se intenta respirar justamente en el entorno irrespirable? (Pelbart, 2013, p.257).

Ueinzz se distancia de las convenciones tradicionales para explorar territorios de incertidumbre, imprevisibilidad y experimentación, esbozando “un teatro (y tal vez una clínica) que maneja de cerca la incertidumbre, la apertura y la imprevisibilidad.”(Carvalhaes, 2019, p.82). La compañía adopta un proceso que se desarrolla sin estructuras fijas o jerárquicas, aunque a lo largo de este proceso se hayan perdido sentidos en el camino; retomamos a Deleuze-Guattari al decir que esos espacios de silencio y de incertidumbre son oportunidades para pensar y dejarse llevar. Pelbart trae una reflexión de Cohen en la que se rescata la ambivalencia “entre razón y sinrazón” y que se legitima en el campo “de la pulsionalidad, de las irrupciones del inconsciente, de los espacios torcidos, de las narrativas transversales, con climas de intensidad abstracta, incisiones críticas, paisajes mentales, procesos derivativos, índices sonoros.” (Pelbart, 2013, p.239). También, en reflexión sobre la compañía, Carvalhaes relata que,

compondríamos con toda estirpe mallarmeana, con los ready mades de Duchamp (...); con cierto espíritu anárquico del dadá y su uso desmesurado del material de la cultura; compondríamos una crítica al cuerpo occidental, como Artaud, actuando con cuerpos sin órganos; compondríamos con las action painting de Pollock, en su énfasis en el proceso de creación anclado en el gesto y en la acción; con las experiencias de antiarte del Fluxus y, principalmente, con el “empirismo antropofágico brasileño”. Compondríamos, finalmente, con cierto tipo de relación que la performance tiene con el arte: un uso de elementos y lenguajes para sus propios fines, y no para responder a una estética específica. En este sentido, el resultado estético no es jerárquicamente importante en relación a nada. (Carvalhaes, 2019, pp.116-117).

Ueinzz también ha experimentado con formas teatrales innovadoras como el Teatro Foro y el Teatro Invisible, técnicas del teatro de Augusto Boal, que rompen con las convenciones teatrales tradicionales. En el Teatro Foro, el público se convierte en “espect-actor”, participando activamente en la resolución de conflictos presentados en la obra, una dinámica que recuerda las técnicas de distanciamiento de Brecht. Por otro lado, el Teatro Invisible sitúa al teatro en espacios públicos, sin que los presentes sean conscientes de que están presenciando una actuación, lo que convierte a todos en participantes involuntarios en la escena.

Ueinzz no solo es un ejemplo de innovación en el teatro como herramienta de transformación social, sino que también representa un espacio de creación colectiva y exploración de nuevas formas de subjetividad. Su trabajo, influenciado por Brecht, Cohen y otros, sigue desafiando las normas establecidas y ofreciendo nuevas perspectivas sobre la relación entre el teatro, la salud mental, crítica a la sociedad y revolución personal y social.

## 5.2 Prácticas y Performances

El proceso de creación de la Ueinz es como una “clínica esquizocénica”, donde el teatro nace de la escucha del colectivo y no de imposiciones. Esto se caracteriza por diversos cambios a lo largo de sus más de veinte años de compañía, y por tanto tiempo sin dirección. Este proceso permite que el teatro (el arte) funcione como un medio de reconexión entre el individuo y sus deseos más profundos, pasando de un estado de alienación a una conexión de “respuesta al entorno” (Carvalhoes, 2019, p.131). El proceso se asemeja a un “taller de subjetividad”, donde la conexión creativa entre los participantes actualiza una presencia singular que es fundamental para la “máquina de creación” que constituye el grupo. Este enfoque resuena con las teorías de distanciamiento de Bertolt Brecht, quien influyó profundamente en la compañía. Brecht proponía un teatro que no solo representara la realidad, sino que también provocara una transformación social al aumentar la conciencia crítica del público. En palabras de Carvalhoes, “la participación teatral sería una especie de ensayo o microtransformación en quien la operase, capaz de contaminar dinámicas sociales fuera del teatro” (Carvalhoes, 2019, p.35).



Compañía de teatro Ueinz en ensayo<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Extraído de: <http://www.ccms.saude.gov.br/noticias/saude-com-arte-ueinz-sp>



Compañía de teatro Ueinz in ensayo<sup>22</sup>.

El papel de la Esquizocenia es muy potente en las prácticas teatrales de Ueinz. Moviéndose con la esquizo, ellos, en grupo, comparten de una manera que está en constante cambio, en una constante reubicación de ideas. Es necesario preguntarse repetidamente hacia dónde se está yendo, detenerse, retroceder, renunciar, dejar morir, y permitir que las experiencias personales de cada uno influyan en la práctica, que tenga el potencial de influir en el otro y permitir una exposición de uno mismo. Aunque cargada de subjetividad y de una abstracción compleja, esta telaraña que dinamiza Ueinz, en un ciclo de vida y muerte, es la esquizo habitando el grupo: “un tipo de estar en grupo y crear en grupo que solicita dejar atrás el control de las situaciones. Abrir camino y no perder la dimensión de la experiencia...” (Carvalhaes, 2019, p.134).

Ana Goldstein Carvalhaes comparte de manera muy sensible y vulnerable sus experiencias vividas dentro de la Ueinz en su tesis de Doctorado *Ueinz: acontecimiento y conexión* (São Paulo, 2019), dirigida por el propio Peter Pal Pelbart. En conversación con Jacó Guinsburg, crítico y teórico de teatro, su perspectiva apuntaba que, como la compañía no trabajaba con un director desde 2011, no se consideraría teatro: “en ese caso, el trabajo del teatro no se completa, no es teatro, es otra cosa”, lo que para Carvalhaes se comprende como el momento más rico de la compañía (Carvalhaes, 2019, p.83). Esta “fallo”, estas lagunas que el teatro de la Ueinz posee, se ven como errores de estructura solamente si se parte de una perspectiva tradicionalista del teatro; ahora, si se toma otra postura respecto al teatro, se abre un espacio para que circulen nuevas prácticas y nuevos

---

<sup>22</sup> Ídem.

entendimientos sobre ellas; lo que era fracaso se convierte en producción, vigor y la posibilidad de empezar de nuevo.

(...) el propio teatro puede pasar por otras circulaciones, puede ser otra cosa que no teatro contemporáneo —puede ser performance, ser película, video, puede ser pesca (...), puede ser terapia ocupacional, clínica, psicodrama, danza, lugar de aprendizaje, zona neurótica (...), puede ser grupo de investigación, encuesta sobre nuestro entorno, puede ser algo desde dentro o fuera del campo del arte. (Carvalhoes, 2019, p.123)

La Ueinz, como “teatro de grupo”, trabaja con una creación colectiva y un work in process, que preserva la individualidad artística de cada participante, con múltiples liderazgos, y elimina el papel de jerarquías innecesarias; como dice Carvalhoes: “como no tenemos director, no necesitamos reportarnos a nadie, hay espacio para seguir nuestra sensación sin rendir cuentas a un individuo que autorice” (2019, p.121). Según Renato Cohen, el work in process “se compone a partir de emisiones de vida, señales y otras emisiones que forman una textualización viva” (Cohen, 1998, p.27). No hay una autoría única, como revela la actriz y participante del grupo:

En nuestra creación colectiva, la autoría está en cuestión, y todos participan en la elaboración de un “texto” que no es solo literario. Podemos partir de improvisaciones surgidas de calentamientos. A veces, alguien recuerda un poema, texto, música o película que se relaciona con los temas trabajados en ese momento, o algún material del que simplemente gusta, y lo trae al grupo (Carvalhoes, 2019, p.87).

Haciendo un puente con el teatro infantil de Asja Lacis, la Ueinz también incorpora en su práctica la improvisación, “nuestro rigor en el ‘trabajo de actor’ está vinculado a una ética de creación en grupo, una ética de la improvisación, y vinculado a las fuerzas que surgen durante el acontecimiento del ensayo” (Carvalhoes, 2019, p.108).

Carvalhoes continúa explicando que en esta libertad de creación grupal, “entre improvisaciones, casualidades, el juego con las casualidades, conversaciones, las forzaciones desastrosas y la posibilidad de cambiar a nuevas composiciones, todo eso también son pasajes, donde articulo mi deseo con el entorno y decido actuar” (2019, p.131). Para Lacan, la subjetividad nace del lenguaje, y partiendo del psicoanálisis lacaniano, el punto de análisis parte de la manera en que el paciente articula sus deseos a través del lenguaje (Lacan apud Batalion, 2010, p.331)<sup>23</sup>. Es interesante superponer estas referencias, pensando que lo que se comparte y construye entre los participantes de la Ueinz lleva a una esquizocenia, lo que genera capas de subjetividad para las “obras” y “no obras” de la compañía, para las prácticas y las locuras. “Algunas conexiones de este trabajo teatral no son útiles para montar una pieza, pero son del orden del deseo” (Carvalhoes, 2019, p.135).

Esta co-creación de la Ueinz comprende un espacio en el que “todos puedan hablar o participar, de la forma que puedan, con la expresión que les sea posible, en la intensidad que alcancen. No es posible medir la participación de cada uno” (Carvalhoes, 2019, p.98). Es interesante cómo un entorno colectivo así, con tanta libertad y flujo de ideas y prácticas,

---

<sup>23</sup> Aquí, Judith Batalion se refiere al libro Escritos, de Jacques Lacan.

condensa esta colaboración en una obra de teatro. Carvalhaes comparte que “lo que se repite o se registra se incorpora a la obra. A veces recordamos algo que inventamos meses atrás -una escena, una línea, un comentario- y eso vuelve a ser experimentado, no necesariamente por la persona que lo propuso inicialmente” (2019, p.90). Podemos notar cómo estas prácticas parten de montajes, de conectar impulsos de diferentes medios que en conjunto construyen la narrativa. Estas “formas mixtas de uso del texto” (2019, p.91) parten de un lenguaje que genera “una serie de situaciones -riesgo, repetición, extrañeza, para subvertir el congelamiento y la representación” (Cohen, 1998, p.27). Como señala Deleuze: “lo difícil es hacer conspirar todos los elementos de un conjunto no homogéneo, hacer que funcionen juntos” (1996, p.65). El lenguaje de la Cia. Ueinz está cargado de signos que provienen de Deleuze, Guattari, Deligny, Pelbart.

Es en este horizonte donde, en mi opinión, debería situarse la mencionada experiencia teatral. Si es la subjetividad lo que se pone a trabajar allí, lo que está en escena es una manera de percibir, de sentir, de vestirse, de moverse, de hablar, de pensar, pero también una manera de representar sin representar, de asociar disociando, de vivir y de morir, de estar en el escenario y sentirse en casa simultáneamente, en esa presencia precaria, a la vez plúmbea e impalpable, que toma todo extremadamente en serio y al mismo tiempo “le da igual”. (Pelbart, 2003, p.61).

Una co-creación que parte de tales prácticas pasa por muchas crisis que son representaciones de las “personalidades” (experiencias personales) de cada integrante y que tienen tanta importancia y participación en el conjunto, en la actuación y en la práctica teatral de la Ueinz, como las propias crisis de esos procesos en los que habita la libertad textual. “Este despojo no es fácil, se hace con mucho trabajo emocional e implica dolor, sufrimiento, angustia, como en cualquier otro proceso artístico. Los encuentros no son solo alegría” (Carvalhaes, 2019, p.122). Según Carvalhaes, este proceso colaborativo, a pesar de sus crisis, mantiene una coherencia en los procesos establecidos: “Esta coherencia se construye a partir de una lógica propia (a veces no racional) que encontramos con mucho trabajo y negociación” (2019, p.94). La idea de perderse dentro de esta dinámica resulta positiva al generar una libertad de experimentación, una creación de diferentes ritmos, un balance entre angustia y libertad. Esta lógica depende y nace de la experiencia, de la prueba, de vivir en conjunto, a partir de sus individualidades. Carvalhaes señala que es un “ejercicio de libertad” (2019, p.97) realizar los cortes de estos montajes establecidos en la práctica teatral de la Ueinz. “El público no “lee” la pieza rápidamente, ya que moviliza y trae consigo esta otra lógica, más lenta, densa y crítica, esquizo, que vive en el tiempo de nuestros lentos intentos de experimentar el teatro” (Carvalhaes, 2019, p.95).

La Ueinz, con sus diversos momentos marcados por directores, no-directores, “pacientes y usuarios de servicios de salud mental, terapeutas, actores profesionales, pasantes de teatro o performance, compositores y filósofos (...)” (Pelbart, 2003, p.63), ha trabajado con diversos procesos de creación a lo largo de esta trayectoria, entre ellos el Storyboard es un ejemplo de formato coherente que alimenta la polifonía del grupo (Carvalhaes, 2019, p.101). Entre estos procesos, hay un constante reabandono del teatro, un momento en el que es necesario renunciar a una unidad estética y a los acabados involucrados en el trabajo del actor y en el trabajo dramático, para luego, eventualmente, rescatarlos, “(y tal vez este sea un recurso de muchos teatros contemporáneos)” (Carvalhaes, 2019, p.114).

Como dice Peter Pál Pelbart, es necesario crear ciertos silencios para poder tener algo a decir (Pelbart, 2016) “en las artes, siempre es bueno dejar algo inacabado, cualquier contorno menos rígido, como espacio para que el espectador pueda crear” (Carvalhaes, 2019, p.103). Estos procesos permiten que la co-creación pase de un proceso dentro de la compañía a uno que se expande al entrar en contacto con los espectadores: “las piezas producidas por la Cia. Ueinzz son abiertas en al menos dos sentidos: en la evaluación continua que realizan los performers y el público, y en el sentido del flujo perpetuo de creación” (Carvalhaes, 2019, p.96). Así, también es importante destacar que las propias piezas tienen una continuidad de transformación; así como las experiencias vividas por los integrantes reflejan en los procesos, las interacciones y las prácticas; así como la pieza pasa por cambios al interactuar con el público, las piezas de la Ueinzz tienen diversas versiones, son *work in process*.

Ana Carvalhaes compartió sobre un momento en la presentación del espectáculo Cais de Ovelhas, en 2015 en el Centro Cultural B\_arco, en São Paulo, en el que, en una escena, su compañero comenzó a caminar incesantemente por el escenario, en un círculo infinito, sin perspectiva de cuándo terminaría, pero arrastrando esa tensión de que en cualquier momento podría comenzar a hablar, a hacer alguna acción, y esa tensión aumentaba conforme él seguía caminando, ocupando todas las dimensiones del escenario, “en ese andar había la suspensión de algo” (Carvalhaes, 2019, p.125), “la posibilidad de un acontecimiento en el encuentro con el público se hizo más sensible. A cada minuto, la presencia del público era más fuerte, y nuevas sensaciones fueron llegando” (Carvalhaes, 2019, p.126).

(...) el teatro dice que el mundo está pasando de estado, y ver el paso del cuerpo en el teatro es escuchar su pensamiento. Es posible escuchar el pensamiento del teatro cuando el público relaciona con la obra, cuando conecta, cuando sus transformaciones se sienten a nivel del cuerpo. Podemos percibir si un encuentro realmente ha ocurrido por sus efectos. (...) Él piensa y presencia en un idioma totalmente propio, piensa en el cuerpo, en la duración, en la copresencia, no está en la cabeza de un individuo, es otro tipo de pensamiento. Pensamiento-cuerpo, pensamiento-presencia, pensamiento-teatro. El teatro puede incluso ser pensado teóricamente, pero no necesita de una autoridad externa que lo explique - produce pensamiento vivo por sí mismo. No podemos decir directamente qué es la Cia. Ueinzz, pero sabemos de la materialidad resistente de su pensamiento. (Carvalhaes, 2019, p.136).

La artista visual y cineasta argentina Alejandra Riera conoció a la compañía en 2005; Riera y la Ueinzz comparten un interés en explorar las fronteras de la subjetividad y la experiencia humana, a menudo trabajando con personas que están al margen de la sociedad. La artista se involucró en proyectos colaborativos con la compañía, lo que permitió la creación de obras que desafían las nociones tradicionales de identidad, normalidad y representación. En 2005 propuso como ejercicio salir a las calles de São Paulo y conversar con personas que podrían ser peatones, policías, trabajadores, personas sin hogar, etc., y hacerles cualquier pregunta. Este proyecto fue titulado por ella como Enquête sur le/notre dehors, traducido por la compañía como “Encuesta sobre nuestro entorno”. En una de estas prácticas, frente

a la Asamblea Legislativa de la ciudad, un actor de Ueinzz inició la conversación con un vendedor de maní, con la pregunta “¿cuál es la magia de este lugar?”, y con mucha duda el vendedor pensó que el entrevistador quería saber cuánto ganaba: “No, quería saber cuál es tu felicidad, aquí”, después de no ser comprendido nuevamente por el trabajador, “el actor, un poco exaltado por la sordera del interlocutor, le lanza a quemarropa: pero no, quiero saber cuál es tu deseo, cuál es el sentido de tu vida. Entonces todo se interrumpe, sigue una suspensión en el diálogo, un silencio, y vemos al hombre hundirse en una dimensión totalmente otra, lejos de cualquier contexto periodístico. Y él responde, muy bajito, con cierto costo: ‘el sufrimiento’... Es el fondo sin fondo de toda la conversación, el desastre que ya ocurrió, el agotamiento que no puede ser dicho, es la angustia y la soledad amarga de un hombre acorralado frente a un edificio monumental que representa un poder inquebrantable, pero vacío, es todo eso que solo aparece bajo la forma de una interrupción brusca desencadenada por una especie de impaciencia vital. Interrupción justamente proveniente de aquel que supuestamente debería estar hundiéndose en su abismo - el actor loco.” (Pelbart, 2013, p.242).

“La miseria es una miseria de los afectos, cuya privatización acarrea una desvalorización de las posibilidades de vida (...) El problema es antes el bloqueo de los afectos y la inercia de las afecciones<sup>24</sup> (...) Entonces he aquí lo que hace la irrupción: el fondo sin fondo de los discursos que cada uno carga, la inestabilidad psicosocial sobre la cual todo reposa, y, igualmente, por momentos fugaces, los gérmenes que podrían producir otra cosa. Al desencadenar una cierta esquizofrenización de la situación, por un tiempo se tiene la impresión de que todo puede descarrilar, las funciones, los lugares, las obediencias, los discursos, las representaciones. Todo puede fracasar, incluso el dispositivo. Aunque volvamos a encontrar lo que estaba allí desde el principio: el sufrimiento, la resignación, la impotencia, se asisten a jirones de “fabulación”, a devenires singulares que escapan a una dicha normalidad y sus encadenamientos, que rompen algunos automatismos sensoriomotores y que funcionan como índices de otros vínculos posibles con el mundo. (Pelbart, 2013, pp.242-243).

La Ueinzz reconoce los dolores abiertos colectivos, “hay dolor por todas partes”; en una miseria emocional enfrentada en la sociedad actual cuya capacidad de sentir y conectar emocionalmente con los demás y con el mundo está bloqueada o privatizada, lo que lleva a una desvalorización de las posibilidades de vida. La compañía no evita “la locura que hay en la calle, ni la palabra suelta que rara vez encuentra dónde posarse. Los actores se dieron la libertad de agarrar fragmentos de lo que corre suelto a su alrededor que nadie percibe, o no aguanta mirar, o se prohíbe percibir - y que, sin embargo, hace ruido.” (2013, p.244). Esta “inercia de las afecciones” produce un estado estancado de conexión con el otro y con la vida; en los momentos de “irrupción” esta estagnación se rompe por lo inesperado, revelando una “inestabilidad psicosocial” que está detrás de todo - la fragilidad e incertidumbre que sustentan la vida y que también tienen la posibilidad de cambio.

Para Valérie Marange, falta en la sociedad contemporánea una “facultad de percepción”, una “construcción colectiva de las condiciones de la percepción” (Marange, 2001, p.154), lo

---

<sup>24</sup> Images en chantiers. Entrevista de Alejandra Riera con Pascale Cassagnau, Vacarme, n.32, Paris, 2005.

que para la artista Alejandra Riera “la percepción es una cuestión abierta, y la propia realidad es un problema no resuelto” (Pelbart, 2013, p.241). Rancière reflexiona en *El espectador emancipado*<sup>25</sup> (2008) que “no existe lo real como tal, exterior a la ficción, ya que todo real es ya la configuración de lo que se nos da como real, un espacio construido en el que se ligan lo visible, lo decible y lo factible” (2008, pp.83-84), lo que complementa Pelbart al afirmar que “tanto la ficción como la acción política excavan ese real” (2013, p.241). Estas costuras entre antipsiquiatría, teorías teatrales, teorías socio-culturales y observaciones crudas comprenden el desafío de construir dispositivos “espaciotemporales”, dentro de la esfera artística, que contribuyen a “dibujar configuraciones nuevas de lo visible, lo decible y lo pensable, y así, un nuevo paisaje de lo posible” (Rancière, 2008, p.113). Con esto, las perspectivas de normas, identidad, roles preestablecidos y discursos preexistentes se vuelven inciertos; dentro de la incertidumbre, cualquier cosa puede suceder, incluso el fracaso total. Aunque después del estado de ruptura se retomen los estados iniciales de sufrimiento, resignación e impotencia, aparecen “fiapos de fabulación”, lapsos de creatividad e imaginación que indican la posibilidad de nuevos caminos; son pequeñas transformaciones que escapan de la normalidad establecida y del automatismo cotidiano. “Lo importante quizás sea crear vacíos de no comunicación, interruptores, para escapar al control<sup>26</sup>” (Pelbart, 2013, p.249).

La colaboración de Alejandra Riera con la Cia. Ueinzz generó interés en las artes, con su participación en la Bienal de São Paulo de 2014 con el proyecto documental “Mute - Ohpera” (2014) y la publicación en la revista *Afterall* (edición 37). El proyecto se basa en un “filme-documento que se pregunta ¿Cómo puede el cine dar refugio a lo “sin imagen”, a la imagen latente, olvidada, inconsciente, soñada?” (2014)<sup>27</sup>



Documental “Mute-Ohpera”. Alejandra Riera y Ueinzz (2014)<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

<sup>26</sup> Gilles Deleuze, *Conversações*, trad. Peter P. Pelbart, Rio de Janeiro, Ed.34, 1992, p.217.

<sup>27</sup> Disponible en: <https://ivam.es/es/actividades/proyeccion-y-coloquio-de-ohpera-muet/>

<sup>28</sup> Disponible en: <http://www.31bienal.org.br/en/post/1620>

En la pieza *Finnegans Ueinzz* (inspirada en *Finnegans Wake*, de Joyce), la ocupación colectiva de un piso del Sesc-Paulista en 2009, que también incluyó conferencias con invitados nacionales e internacionales, como el propio Guattari, proyecciones de películas sobre la clínica La Borde, frente a los residentes de la clínica fue una “coexistencia entre la interrupción y el acontecimiento” (Pelbart, 2013, p.246).

Había la pieza de teatro que no era una pieza, locos que no eran locos. Nadie era lo que debía ser (...) lo importante era hacer existir algo durante cierto tiempo (...) ¿Será una pieza de teatro? (...) ¿Y quiénes son estas personas? ¿Y quién hace qué allí? (...) En un momento dado, todas estas preguntas ya no tienen sentido. (...) Es un espacio que comportaba la idea de un “trabajo en curso”, dijo David Lapoujade en un debate público<sup>29</sup>. (Pelbart, 2013, p.247).

Una figura importante en este debate es Jean Oury (1924-2014), psiquiatra y psicoanalista francés conocido por su trabajo en la clínica La Borde, institución psiquiátrica donde trabajó a partir de 1953. La clínica fue un centro experimental en psicoterapia institucional, donde se desarrollaron prácticas terapéuticas que buscaban romper con los métodos tradicionales deshumanizantes. Para Oury<sup>30</sup>, “lo abierto”, “el humor, el emerger”, “los pies (ir y venir, andar)”, son los tipos de espacios que se abren y generan condiciones para que algo pueda suceder, justamente “porque nada necesita suceder - cuando, al contrario, es justamente cuando algo necesita suceder que los acontecimientos más impalpables corren el riesgo de ser abordados”. Oury continúa:

“Pero justamente, ¿qué es lo que realmente importa? ¿Qué se ve? ¿Qué se produce? ¿Qué ocurre en las rendijas? ¿Qué está en estado de casi-ser? ¿Qué escapa? ¿Qué se vive en estado de agotamiento? ¿Qué se compone junto? (...) ¿Qué comunidad es esta, que no necesariamente produce obra, que no necesariamente necesita mostrar ninguna obra, que no necesariamente se funda en la obra que hace?” (Pelbart, 2013, p.256).

“Hemos llegado aquí a un punto crucial de la singularidad de nuestra cocreación, que es, en última instancia, una relación diferente con el arte. Tal vez porque componemos con otras artes que no son solo teatro. Acompañamos a poetas y performers.” (Carvalhoes, 2019, p.116). Se trata del estudio de lo que es el actor, el actor que se divide en diferentes personajes, se divide en una esquizofrenia de multi-lenguajes. El director Sergio Penna compartió en una entrevista con el programa *Quiproquó*<sup>31</sup> (2011) que en el teatro tradicional, convencional, normalmente se trabaja más el personaje que el actor, mientras que en el teatro de Ueinzz se trabaja igualmente “actor y personaje en una simbiosis muy fuerte”, y así reconoce la complejidad del actor que se convierte en personaje, que parte de la sinceridad de las emociones, de lo que están sintiendo en el momento de la actuación y del cúmulo de experiencias que se viven en grupo, reinterpretadas, revividas y luego actuadas.

---

<sup>29</sup> Echange autour de <...-histoire(s) du présent-...> (...-2007-2011-...), documentation d'une expérience d'Alejandra Rivera avec UEINZZ, inédito, 2013.

<sup>30</sup> J. Oury e D. Sivadon, “Constelações”, conversa promovida, gravada e transcrita por Olivier Appril, publicada em cadernos de subjetividade, São Paulo, Núcleo de Estudos e pesquisas da Subjetividade do programa de estudos Pós-graduados em Psicologia clínica da PUC-SP, n.14, 2012.

<sup>31</sup> Entrevista por vídeo disponível em: <https://youtu.be/VTbkfd1qeol?si=R4vsN6UVmlPnEppF>

“Ueinz tal vez desconozca lo que es el teatro, o tal vez reconozca las limitaciones de lo que es posible hacer en arte. Lo cierto es que sus limitaciones desbordan todas las afirmaciones fáciles sobre arte y teatro.” (Carvalhaes, 2019, p.117).



Imagen capturada de una performance de la Compañía Ueinz grabada en video y proporcionada por la plataforma Arika. Glasgow, Escocia, 2015.<sup>32</sup>

En abril de 2015, la Compañía Ueinz presentó la obra *We Can't Live Without Our Lives*, en Glasgow, Escocia. La compañía decidió hacer un folleto<sup>33</sup> que mantenía la idea de Storyboards, “aunque fue realizado para abordar el problema del idioma, esta pequeña publicación funcionó como un densificador del proceso, organizador de imágenes fuertes” (Carvalhaes, 2019, p.102). A continuación, compartimos algunas imágenes de este folleto que componen la narrativa lingüística de la Compañía.

---

<sup>32</sup> Disponible en: <https://arika.org.uk/episode-7-we-cant-live-without-our-lives/>

<sup>33</sup> “Publicado e distribuído originalmente em formato A4 dobrado ao meio, para acompanhar as apresentações do grupo durante o evento Episódio 7: *We Can't Live Without Our Lives*, organizado por Arika, em Glasgow, Escócia, 15-19 Abril de 2015.” (Carvalhaes, 2019, p.102). Disponible em: <https://arika.org.uk/episode-7-we-cant-live-without-our-lives/>



*Cena 12: Uma mulher perdida, procurando por amor, procura a vidente. Ela encontra uma vidente má e uma vidente boa.*

Imagen extraída del folleto realizado por la Cia Ueinzz (2015), publicado originalmente para acompañar las presentaciones del grupo durante el evento Episodio 7: We Can't Live Without Our Lives, organizado por Arika, en Glasgow, Escocia, del 15 al 19 de abril de 2015.



Imagen extraída del folleto realizado por la Cia Ueinzz (2015), publicado originalmente para acompañar las presentaciones del grupo durante el evento Episodio 7: We Can't Live Without Our Lives, organizado por Arika, en Glasgow, Escocia, del 15 al 19 de abril de 2015. Compartida por Ana Carvalhaes (2019, p.147).



*Cena 5: O Nascimento do pensamento: em um difícil trabalho de parto, nasce um pensamento. Uma grande rede vermelha conecta a todos.*

Traducción: "El nacimiento del pensamiento: en un difícil trabajo de parto nace un pensamiento. Una gran red roja conecta a todos."<sup>34</sup>

La plataforma Arika, que junto con la Compañía Ueinzz realizó performances entre 2015 y 2019, se autodenomina "una organización de artes políticas preocupada por apoyar las

---

<sup>34</sup> Imagen compartida por Ana Carvalhaes del libro *We Can't Live Without Our Lives*, organizado por Arika, en Glasgow, Escocia, (2015) (Carvalhaes, 2019, p.154).

conexiones entre la producción artística y el cambio social” (2024)<sup>35</sup>. Junto a las performances, Arika también organizó conversaciones y talleres con el grupo y los espectadores. Hoy en día, el sitio web de la organización mantiene todos los archivos como una base de datos para investigaciones, desarrollo de nuevos proyectos, fuentes de entrevistas y archivos en audio y video registrados. Al igual que los talleres propuestos, la propia organización fomenta la colaboración, poniendo el contenido a disposición de cualquier persona que desee acceder a él.



Imagen: Alex Woodward. Extraído de <https://arika.org.uk/ueinzz-crossings/> (2015).

<sup>35</sup> Disponible en: <https://arika.org.uk>



Imagen: Alex Woodward. Extraído de <https://arika.org.uk/ueinzz-crossings/> (2015).



Imagen: Alex Woodward. Extraído de <https://arika.org.uk/ueinzz-context/> (2015).

## 6. Conclusiones

A lo largo de esta investigación, hemos explorado cómo el arte y la antipsiquiatría se cruzan en una intersección que desafía las normas establecidas y los pensamientos dominantes, mientras fomenta la crítica y la relevancia de las interrupciones. En las voces de autores, académicos, artistas, filósofos, psicólogos, dramaturgos, idiotas y locos, y aquellos que habitualmente son considerados como “locos” o “idiotas”, observamos una búsqueda constante de espacios. Para Lev Vygotsky, ese espacio podría encontrarse en la “zona” de aprendizaje, un lugar entre distancias. Asja Lacis, por su parte, lo identificó en la revolución como un espacio social. Brecht, en cambio, veía el espacio en la crítica, en el distanciamiento necesario para poder verse a sí mismo. Deligny tejó una red en busca del “afuera”.

Estas conexiones entre el tiempo y el espacio nos permiten reflexionar sobre el impacto de figuras como Asja Lacis, quien en su trabajo con la educación proletaria, construyó un espacio imaginativo que resuena con las redes “teje-arañas” de Fernand Deligny, permitiendo cuestionar la alteridad representada por la imaginación infantil y la de los locos, en comparación con la mente neurotípica dominante. También, hemos observado cómo la subjetividad provoca momentos de ruptura, evidenciando cómo las prácticas teatrales brasileñas reinterpretan teorías precedentes a través del potente registro antropofágico. Las intersecciones presentadas aquí subrayan la necesidad de nuevas formas de subjetividad y de imaginaciones no normativas.

Desde las raíces del teatro épico de Brecht hasta la revolución antipsiquiátrica y su evolución en el contexto contemporáneo, el teatro ha demostrado ser un espacio de resistencia, un lugar donde las jerarquías tradicionales se desvanecen y la creación colectiva cobra vida. El estudio de caso de la Companhia de Teatro Ueinz ejemplifica un espacio donde todos estos ecos coexisten en una conversación esquizofrénica que nace y muere muchas veces, dentro de aquellos dispuestos a conversar. Es una práctica revolucionaria que, al mismo tiempo que vive la emoción del presente, investiga los traumas del pasado. El concepto de esquizocenia de Peter Pál Pelbart ilumina este proceso: una subjetividad que desafía las normas impuestas, configurándose en un proceso errante y colectivo que desborda los límites del arte y de la vida.

Estas intersecciones exigen una capacidad de observación y crítica poco incentivada en otros ámbitos. Como sugieren los trabajos de Laia Manonelles y Martí Peran, o los estudios sobre el cansancio comentados a lo largo de esta investigación, es evidente que en una sociedad cada vez más alienada por la cultura digital y las exigencias del capitalismo, se hace difícil conectar con las temáticas abordadas. Sin embargo, recordando la afirmación de Asja Lacis: “todo lo que se vuelve estático en la vida se vuelve innecesario, incluido el arte”, estos esfuerzos adquieren un sentido mucho más amplio y urgente.

Este espacio de conversación que abrimos aquí es, en esencia, un estudio de las múltiples formas que puede tomar la revolución. Nos interesa la búsqueda de nuevos caminos que interrumpan la alienación impuesta, que desafíen el pensamiento predeterminado. Nos interesa encontrar los vacíos, no para llenarlos o silenciarlos, sino para dejarlos resonar en su propio silencio. ¿Dónde podemos generar interrupciones? ¿Dónde encontrar y crear

silencios? Estas son las preguntas que motivan la continuación de este trabajo. Nos interesa ampliar los estudios sobre las capacidades de la no normatividad en la psicología contemporánea, investigar las divergencias artísticas que habitan en la locura, salir de lo interior para actuar en el exterior.

Esta investigación busca abrir nuevas formas de pensar, de sentir, de vivir. Al observar las prácticas de Ueinzz, encontramos un ejemplo de cómo el arte puede ser un espacio para la emancipación, un espacio para habitar la incertidumbre y resistir las fuerzas que buscan homogeneizar las subjetividades. El teatro, como dispositivo de interrupción, se convierte en una herramienta fundamental para abrir posibilidades aún no imaginadas.

## 7. Bibliografía y fuentes consultadas

Andrade, O. de. (1928). Manifiesto Antropófago. Revista de Antropofagia, 1(1). Reeditado en A utopía antropofágica, Obras completas de Oswald de Andrade (1990). Editora Globo y Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.

Batalion, J. (2010). Towards a 'Depth Sociology' School of Acting: An Interview with Andrea Fraser. Contemporary Theatre Review, 20(3), 329-339. <https://doi.org/10.1080/10486801.2010.488837>

Barthes, R. (1954). Théâtre capital. Paris: Seuil.

Barthes, R. (1955). Pourquoi Brecht? Paris: Seuil.

Barthes, R. (1957). Le comédien sour paradox. Paris: Seuil.

Basaglia, F. (1968). L'istituzione negata: rapporto da un ospedale psichiatrico. Einaudi.

Benjamin, W. (1928). Calle de Dirección Única. Editorial Abada.

Benjamin, W. (1936). La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica. Ediciones Paidós.

Benjamin, W. (1966). El autor como productor. Editorial Taurus.

Benjamin, W. (1980). Diálogo de Moscú. Madrid: Taurus.

Benjamin, W. (2007). Conversations with Brecht. En T. Adorno & F. Jameson (Eds.), Aesthetics and Politics (pp. 86-99). Verso.

Benjamin, W., & Lācis, A. (2017). Proletarian Children's Theater. En A. Brinkmanis (Ed.), Signals from Another World: Proletarian Theater as a Site for Education. Documenta 14. Recuperado de [https://www.documenta14.de/en/south/25225\\_signals\\_from\\_another\\_world\\_proletarian\\_theater\\_as\\_a\\_site\\_for\\_education\\_texts\\_by\\_asja\\_la\\_cis\\_and\\_walter\\_benjamin\\_with\\_an\\_introduction\\_by\\_andris\\_brinkmanis](https://www.documenta14.de/en/south/25225_signals_from_another_world_proletarian_theater_as_a_site_for_education_texts_by_asja_la_cis_and_walter_benjamin_with_an_introduction_by_andris_brinkmanis)

Boal, A. (1975). Teatro del Oprimido y otras poéticas políticas. Siglo XXI.

Boal, A. (1979). Theatre of the Oppressed. Pluto Press.

- Boal, A. (1992). *Games for Actors and Non-Actors*. Routledge.
- Boal, A. (1998). *Legislative Theatre: Using Performance to Make Politics*. Routledge.
- Boal, A. (2006). *The Aesthetics of the Oppressed*. Routledge.
- Boal, A., & Guarnieri, G. (1965). *Arena conta Zumbi*. Teatro de Arena.
- Bordieu, P. (2005). Foreword: Revolution and Revelation. En A. Alberro (Ed.), *Museum Highlights: The Collected Writings of Andrea Fraser* (pp. XIV-XV). MIT Press.
- Brecht, B. (1948). *Pequeño Organon para el Teatro*. (Publicado originalmente en 1948).
- Brecht, B. (1956). *Historias del Sr. Keuner*. Alianza Editorial. (Publicado póstumamente en 1956).
- Brecht, B. (1964). *Écrits sur le théâtre*. Paris: Gallimard.
- Brecht, B. (1964). *Pequeño Organon para el teatro*. Alianza Editorial.
- Brecht, B. (1967). *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: Sur.
- Brecht, B. (1977). *The measures taken and other Lehrstücke*. New York: Arcade Publishing.
- Brecht, B. (2001). *A Santa Joana dos Matadouros* (R. Schwarz, Trad.). São Paulo: Cosac Naify.
- Brecht, B., & Willett, J. (1964). *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. New York: Hill and Wang.
- Brinkmanis, A. (2017). Anna "Asja" Lācis. Materiales documentales y de archivo. En *Documenta 14*. <https://www.documenta14.de/en/artists/21976/anna-asja-lacis>
- Carvalhoes, A. G. (2018). *Ueinzz - Acontecimento e conexão* [Tesis de doctorado, Pontificia Universidad Católica de São Paulo]. <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/22015>
- Casa do Teatro. (2024). *Nuestro trabajo*. <https://casadoteatro.com.br/nosso-trabalho/>
- Casa do Teatro. (2024). *Quiénes somos*. <https://casadoteatro.com.br/quem-somos/>

Célia Helena. (1981, 2 de junio). Folha de S. Paulo.

Cohen, R. (1998). Work in Progress na cena contemporânea. Perspectiva.

Cooper, D. (1985). Psiquiatria y antipsiquiatria. Paidós.

Cortez, L., & Almeida, J. (2015). The Relevance of Asja Lācis's Kindertheater Today: A Brazilian Perspective. *Kultūras Krustpunkti*, 8, 139-145.

Cortez, L. M. C. S. (2018). De Asja Laces a la Casa del Teatro: teoría y prácticas del teatro con y para niños [Tesis doctoral, Universidad de São Paulo, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas].

Cortez, L. M. C. S. (2018). De Asja Lacies a la Casa del Teatro: teoría y prácticas del teatro con y para niños [Tesis doctoral, Universidad de São Paulo]. Repositorio de Teses USP.  
[https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-11022019-154743/publico/2018\\_LigiaMariaCamargoSilvaCortez\\_VCorr.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-11022019-154743/publico/2018_LigiaMariaCamargoSilvaCortez_VCorr.pdf)

Deleuze, G., & Guattari, F. (1972). El Anti-Edipo: Capitalismo y esquizofrenia. Editorial Anagrama.

Deleuze, G., & Parnet, C. (1996). Diálogos. Escuta.

Deligny, F. (1939). Les vagabonds efficaces. Gallimard.

Deligny, F. (1964). L'enfant arriéré et sa mère. Gallimard.

Deligny, F. (2008). Lo arácnido y otros textos. Editorial Ginkgo.

Deligny, F. (2015). Caminando con el Hilo de Ariadna. Editorial Ginkgo.

Didi-Huberman, G. (2008). Cuando las imágenes toman posición. Editorial A. Machado.

Documenta 14. (2017). Asja Lacies: Revolución en el teatro: escritos de una mujer que recorrió la vanguardia europea. Kassel.

Freire, P. (1988). Pedagogy of the Oppressed. Continuum.

Guerra, C. (2018). Arte terapéutico y art brut [Video]. En CCCB Multimedia. Recuperado de

<https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/carles-guerra-arte-terapeutico-y-art-brut/239480>

Guattari, F. (1972). Psicoanálisis y transversalidad. Buenos Aires: Siglo XXI.

Han, B.-C. (2010). La sociedad del cansancio. Herder Editorial.

Handke, P. (1990). Ensayo sobre el cansancio. Alianza Editorial.

Imprensa Oficial. (n.d.). Aplauso – Célia Helena: Uma Atriz Visceral. <https://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.658/12.0.813.658.pdf>

Ingram, S. (2002). The Red Carnation: Asja Lacis, Walter Benjamin and the Autobiographical Fiction of Revolution. *New German Critique*, 86, 159-177. <https://doi.org/10.2307/3115205>

Inforsato, E. A. (2010). Desobramento: constelações clínicas e políticas do comum [Tesis de doctorado]. Facultad de Educación, Universidad de São Paulo.

Institut National de l'audiovisuel (Productor). (1987). Entrevista sobre L'Anti-Œdipe de Gilles Deleuze et Félix Guattari [Archivo de video]. Lumni. Recuperado de <https://enseignants.lumni.fr/fiche-media/00000001135/l-anti-oedipe-de-gilles-deleuze-et-felix-guattari.html>

Lacan, J. (1977). Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis (A. Sheridan, Trad.). W.W. Norton & Company.

Licia, N. (2010). Célia Helena: uma atriz visceral. São Paulo: Imprensa Oficial.

Manonelles, L. (n.d.). Politización del malestar: procesos creativos y experiencias compartidas. Disponible en: <https://politizacionsdelmalestar.org/presentacio/?lang=es>

Manonelles, L. (2017). Jornada Procesos creativos y experiencias compartidas - Politización del malestar. Disponible en: <https://politizacionsdelmalestar.org/presentacio/?lang=es>

Manonelles, L. (2024). La interioridad común del malestar. Proyecto en desarrollo.

Marange, V. (2001). Ethique et violence. L'Harmattan.

Marini Maio, N. (2011). Re-creating Antigoni: Promoting Intercultural Understanding through Empathy. En C. Ryan & N. Marini-Maio (Eds.), *Dramatic Interactions* (pp. 295-326). Cambridge Scholars Publishing.

Meyerhold, V. (1970). Textos teóricos. Madrid: Alberto Corazón.

Moll, L. C. (1990). La Zona de Desarrollo Próximo de Vygotski: Una reconsideración de sus implicaciones para la enseñanza. *Infancia y Aprendizaje*, 13(51-52), 247-254. <https://doi.org/10.1080/02103702.1990.10822280>

Nelson, G. E. (1973). The Birth of Tragedy Out of Pedagogy: Brecht's "Learning Play" *Die Massnahme*. *The German Quarterly*, 46(4), 566-580.

Ott, N. (1995). Theatre of the Oppressed: Cultural Action for Freedom. *Contemporary Theatre Review*, 3(1), 87-101.

Pelbart, P. P. (1998). Teatro Nômade. *Rev. Ter. Ocup. Univ.*, São Paulo, 9(2), 62-69.

Pelbart, P. P. (2003). Esquizocenia. En *Vida capital: Ensayos de biopolítica* (pp. 54-63). Iluminuras.

Pelbart, P. P. (2007). Esquizocenia. En D. Lins (Ed.), *Nietzsche Deleuze: Arte Resistência*. Forense Universitária. [https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/Esquizocenia\\_peter%20pal%20pelbart.pdf](https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/Esquizocenia_peter%20pal%20pelbart.pdf)

Pelbart, P. P. (2013). *Cartografía del abandono*. Editorial n-1 ediciones.

Pelbart, P. P. (2013). *O avesso do niilismo: Cartografias do esgotamento*. n-1 ediciones.

Pelbart, P. P. (2016). Entrevista con Luciana Veras para la revista *Continente*. <https://revistacontinente.com.br/secoes/arquivo/-tudo-e-feito-para-conexao-absoluta-a-mais-saturada-possivel->

Peran, M. (2015). *Indisposición general: ensayo sobre la fatiga*. Exposición en *Fabra i Coats: Centre d'Art Contemporani*.

Peran, M. (2016). *Indisposición general: ensayo sobre la fatiga*. Hiru Editorial.

Peran, M. (2024). *L'Idiota*. Exposición en *Bòlit*, Girona.

Regnault, F. (1988). *Une vie philosophique*. *Magazine Littéraire*, 257, 1-5.

Rivera, T. (2009). Hélio Oiticica. *A criação e o comum*. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, 3(7), 12-28.

Rolnik, S. (1998). Esquizoanálisis y antropofagia. En É. Alliez (Ed.), Gilles Deleuze: Une vie philosophique (pp. 463-476). Les empêcheurs de penser en rond, Synthélabo.

Rolnik, S. (2000). Esquizoanálise e antropofagia. En E. Alliez (Ed.), Gilles Deleuze: uma vida filosófica. São Paulo: Ed. 34.

Rolnik, S. (2016). Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Ed. Da UFRGS.

Rolnik, S., & Guattari, F. (2006). Micropolítica. Cartografías del deseo. Traficantes de Sueños.

Santucci, A. (2016). Rehearsing for a Better Future: Revolution on Stage in Bertolt Brecht, Augusto Boal, and Dario Fo. *La Fusta*, 24, 1-22.

Schechner, R. (1981). Performers and Spectators Transported and Transformed. *The Kenyon Review*, 3(4), 83-113.

Schwarz, R. (1999). Altos e baixos da atualidade de Brecht. En *Sequências brasileiras: ensaios* (pp. 102-115). São Paulo: Companhia das Letras.

Schwarz, R. (2009). Altibajos en la actualidad de Brecht. *New Left Review*, (57), 79-99.

Schutzman, M. (1994). Brechtian Shamanism. En M. Schutzman & J. Cohen-Cruz (Eds.), *Playing Boal: Theatre, Therapy, Activism* (pp. 98-112). London: Routledge.

Silva, A. S. (1981). *Oficina: do Teatro ao Te-Ato*. São Paulo: Perspectiva.

Stanislavski, K. (1936). *La preparación del actor*. Ediciones G. Gili.

Stanislavski, K. (1948). *La construcción del personaje*. Ediciones G. Gili.

Steinweg, R. (1972). *Das Lehrstück: Brechts Theorie Einer Politisch-Ästhetischen Erziehung*. J.B. Metzler.

Veras, L. (2016, 1 de abril). "Tudo é feito para conexão absoluta, a mais saturada possível". *Revista Continente*.  
<https://revistacontinente.com.br/secoes/arquivo/-tudo-e-feito-para-conexao-absoluta-a-mais-saturada-possivel->

Vygotsky, L. S. (1934). *Pensamiento y lenguaje*. MIT Press.

Vygotsky, L. S. (1971). *The Psychology of Art* (Publicado originalmente en 1925).

Vygotsky, L. S. (1978). *La formación social de la mente*. Harvard University Press.