

Santi, Juan Pablo

Experiencias teatrales en instituciones carcelarias argentinas. Aportes para el impulso de políticas culturales

**Tesis para la obtención del título de posgrado de
Magister en Gestión Política**

Directora: Ciuffolini, María Alejandra

Cotaimich, Valeria

Documento disponible para su consulta y descarga en Biblioteca Digital - Producción Académica, repositorio institucional de la Universidad Católica de Córdoba, gestionado por el Sistema de Bibliotecas de la UCC.





UNIVERSIDAD CATOLICA DE CORDOBA
FACULTAD DE CIENCIA POLITICA Y RR.II.
MAESTRIA EN GESTION POLITICA



Universidad Católica de Córdoba
Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales
Maestría en Gestión Política
Especialización en Gestión de Políticas Públicas

Segunda Cohorte: 2005-2007

Trabajo Final

***Experiencias teatrales en instituciones carcelarias argentinas.
Aportes para el impulso de políticas culturales.***

Maestrando

Juan Pablo Santi

Directoras

- Prof. Alejandra Ciuffolini: Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Católica de Córdoba.

- Prof. Valeria Cotaimich: Facultad de Psicología, Universidad Nacional de Córdoba.

Génova, 15 de abril de 2015

Índice

<i>Introducción</i>	2
<i>Capítulo I: Marco teórico</i>	7
<i>Imaginando las políticas culturales</i>	7
<i>Cultura: función de convivialidad</i>	9
<i>El conflicto, modos de mediación y transformación en el cotidiano</i>	11
<i>La institución carcelaria en Argentina</i>	16
<i>Teatro y cárcel</i>	20
<i>Capítulo II: Aspectos Metodológicos</i>	25
<i>Preguntas de investigación</i>	26
<i>Técnicas</i>	27
<i>Análisis de las entrevistas, interfaz</i>	30
<i>Capítulo III: Análisis</i>	34
<i>La interfaz laboratorio: cómo nace y se desarrolla</i>	39
<i>¿Quién participa de la interfaz laboratorio?</i>	45
<i>Descripción de la interfaz laboratorio</i>	47
<i>La preparación hacia...y la interfaz escenario</i>	53
<i>Aspectos positivos o cómo funciona la transformación del conflicto</i>	60
<i>La institución carcelaria, las dinámicas internas y las potencialidades a nivel contextual y territorial</i>	68
<i>Modificación del contexto, estrategias de supervivencia</i>	71
<i>El fuera y después de la condena</i>	73
<i>Prospectiva de la política cultural</i>	75
<i>Conclusiones</i>	79
<i>Líneas de acción para el impulso de políticas culturales para la transformación del conflicto</i>	79
<i>Bibliografía</i>	82

Introducción

El objetivo general perseguido en este trabajo ha sido el de relevar, indagar y describir un conjunto de experiencias teatrales llevadas a cabo en instituciones carcelarias de Argentina procurando identificar aportes para el desarrollo de políticas de tipo culturales.

A partir de un recorrido etnográfico que incluye entrevistas semi-estructuradas, observaciones participantes y no participantes tanto así como el análisis de material documental, se indaga en torno a las prácticas y los sentidos que otorgan los responsables artísticos de estas experiencias teatrales, identificando los cambios acaecidos en las personas en situación de internación carcelaria que han participado de las mismas. Otra inquietud tiene que ver con los principales cambios contextuales (de la institución penitenciaria) y aquellos de tipo territoriales (fuera de la institución carcelaria) que estas experiencias promueven. La intención final es identificar aspectos que sean potenciales para el desarrollo de políticas culturales en el área estudiada.

La presente investigación es deudora de aquella más amplia relativa a la tesis de doctorado en Ciencias Políticas, especialización en Historia, políticas y lenguajes de las relaciones interculturales de la Universidad de Génova: *Lenguajes artísticos y transformación del conflicto. Análisis de la experiencia "Scatenati" de la "Casa Circondariale di Genova-Marassi, Italia"*¹. Tal trabajo académico estudia y describe en profundidad los sentidos y las dinámicas creadas alrededor de un grupo de teatro nacido en el 2006 al interior de la antemencionada institución carcelaria. Desde ese año, un variado número de personas privadas de la libertad, guiados por el responsable artístico y la presidente de la *Associazione Teatro Necessario Onlus*² (que funge de productora), junto a estudiantes de teatro, actores y actrices profesionales, realizan un espectáculo musical anual que se representa en distintos teatros de la ciudad de Génova, formando parte de la oferta teatral de la ciudad, abierto al público general y con específicas funciones para el público escolar. A partir de esta especial situación, la experiencia "Scatenati" ha sido leída como política pública³ determinando dos interfaces⁴: la interfaz laboratorio⁵ y la que corresponde al

¹ La tesis de doctorado fue defendida el 9 de abril de 2014. Fue, a su vez y entre otras, presentada en el X Congreso Mundial de Mediación (Génova, 24 a 27 de setiembre de 2014 y publicada entre las comunicaciones del congreso) y en el congreso virtual "Teorías, técnicas, herramientas de lingüística forense" organizado por la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad de Roma – Sapienza del 1 al 3 de diciembre de 2014. En fin, un artículo que da cuenta de los aspectos salientes de la investigación, en español, ha sido publicado en la revista virtual: "Arte, cultura y cárcel: prácticas artísticas en contextos penitenciarios" editada por la Asociación Cultural Sin Misura, consultable en la dirección electrónica <http://issuu.com/culturasinmesura/docs/arte_cultura_y_carcel> visualizada el 11 de febrero de 2015.

² Asociación del tercer sector o sociedad civil cuyo objetivo es, específicamente, el desarrollo estas experiencias teatrales en la institución penitenciaria de Genova-Marassi y que se encuentra, en este momento, terminando de costear un teatro construido *ex novo* al interior de la antemencionada institución carcelaria. Sitio web: <www.teatronecessariogenova.org/> visualizado el 11 de febrero de 2015.

³ Por política pública entenderemos "un **proceso**, un **curso de acción**" (Friedrich, 1963: 79; Anderson, 1984: 3), que involucra todo un conjunto complejo de decisores y operadores, más que una decisión singular, suprema e instantánea. Una política no es sólo una decisión (por ejemplo, la decisión de no actuar). Es, ante todo acción, un **conjunto de acciones**. (...) Supuesta su institucionalidad, la política es, en suma: **a) el diseño de una acción colectiva intencional, b) el curso que efectivamente toma la acción como resultado de las muchas decisiones e interacciones que comporta y, en consecuencia, c) los hechos reales que la acción colectiva produce.**" (Aguilar Villanueva: 1996, pp. 25-26). La negrita es mía.

⁴ Entendemos interfaz como el especial espacio-tiempo en donde se encuentran diversos "mundos", reflexividades de los diferentes agentes vinculados con la política pública (Barrera, Santi, Trossero: 2008). Mas adelante discutiremos esta categoría que nos servirá analíticamente.

⁵ Laboratorio en el sentido de la segunda acepción de la palabra según el Diccionario de la Real

escenario.

A su vez y a propósito del Primer Simposio Latinoamericano de Teatro, Cárcel y Comunidad programado del 10 al 13 de octubre del 2013 durante el IX Festival Internacional de Teatro Mercosur (organizado por el gobierno de la Provincia de Córdoba), se han podido localizar algunas experiencias teatrales⁶ al interior de instituciones carcelarias⁷ en la República Argentina así como en algunos países Latinoamericanos (Chile, Bolivia)⁸. En este sentido, la mayor parte de las experiencias teatrales estudiadas se desarrollan al interior de los muros de la institución carcelaria⁹. Cabe resaltar que este simposio del 2013 se sitúa en una serie que nace en el 2010 en Santiago de Chile, sigue en Berlín en el 2011, continúa en Bolivia 2014 y se proyecta en Argentina -nuevamente- en el 2015.¹⁰

Academia Lengua Española: *Realidad en la cual se experimenta o se elabora algo*. <<http://lema.rae.es/drae/?val=laboratorio>> visualizado el 9 de febrero de 2015.

⁶ Utilizaremos la categoría *experiencia teatral* para nominar el dispositivo cuyo eje es la transmisión de las técnicas y los instrumentos del lenguaje teatral, su gramática. Estas pueden ser nominadas de muchas maneras, entre ellas: taller, laboratorio, *workshop* de teatro. Para este caso y no solo, metodológicamente, se realizarán categorizaciones diferidas que permitan diferenciar entre las categorías propuestas en la investigación y las que sostienen los responsables que desarrollan las experiencias que se pretenden indagar.

⁷ Emplearemos la categoría de *instituciones carcelarias* que remite a aquella de *institución total* de Erving Goffman. El autor construye esta categoría a partir de planteos como el siguiente: "Las instituciones totales en nuestra sociedad pueden ser reagrupadas -grosso modo- en cinco categorías. Primera, las instituciones nacidas para la tutela de los incapaces no peligrosos (institutos para ciegos, viejos, huérfanos o indigentes). Segundo, lugares instituidos para la tutela de aquellos que, incapaces de cuidarse a sí mismo, representan un peligro -aunque no sea intencional- para la comunidad (sanatorios para tuberculosos, hospitales psiquiátricos y leprosarios). **El tercer tipo de institución total sirve a proteger a la sociedad de lo que se revela como un peligro intencional en relación a ella, en este caso el bienestar de las personas segregadas no resulta la finalidad inmediata de la institución que los segrega (prisiones, penitenciarios, campos de prisioneros de guerra, campos de concentración)**. Cuarto, las instituciones creadas con el único fin de desarrollar una cierta actividad, que encuentran su justificación en el plano instrumental (intendencias militares, naves, colegios, campos de trabajo, plantaciones coloniales y grandes fábricas, estas últimas miradas naturalmente de la parte de aquellos que viven en el espacio reservado a los siervos). En fin existen las organizaciones definidas como "fuera del mundo" que tienen de todas formas función de servir como lugar de preparación para religiosos (abadias, monasterios, conventos y otros tipos de claustros)." (Goffman, 1961: pág. 10). La traducción y la negrita son mías.

⁸ Ver cuadro metodológico en el respectivo capítulo.

⁹ Esto hace recordar el desarrollo de Erving Goffman: "Por lo general, los internos actúan y el staff es el organizador; pero a veces se encuentran elencos "mixtos". El texto es escrito normalmente por los miembros de la institución, el staff o los internos, la representación puede estar llena de referencias locales dando así, a través del uso privado de una modalidad de comunicación pública, un especial sentido de la realidad de los acontecimientos internos de la institución. Muy a menudo el espectáculo se compone de sketches satíricos que se burlan de los representantes más conocidos de la institución, en particular, los miembros del personal." (Goffman, 1961: pág. 50). Lo que diferencia en nuestros casos es que, por lo general, los responsables de las experiencias teatrales son externos a la institución carcelaria y con formación teatral de tipo profesional, **invistiendo la experiencia de un significado sustancialmente** diverso al descripto por Goffman. A su vez, no en todos los casos las experiencias se desarrollan dentro la institución carcelaria, como se verá, el grupo de teatro santafesino "La Reja" realiza actividades dentro y fuera de la Unidad Penitenciaria N° 2, cárcel de Las Flores.

¹⁰ El análisis de las dinámicas de los Simposios excede estas páginas. Baste decir, de todas formas, que diversas son las articulaciones e intereses de los organizadores y participantes a los distintos momentos. El Encuentro Bolivia 2014 es la continuación de los Simposios Internacionales "Teatro y Prisión", encuentro entre Latinoamérica y Europa, que tuvo lugar en diciembre de 2010 en Santiago de Chile, convocado y organizado por Coartre (Corporación de Artistas por la Rehabilitación y Reinserción Social a través del Arte (cuya directora hemos entrevistado para este trabajo) y del Simposio Internacional "Cárcel y Teatro" realizado en Berlín, julio 2011, convocado por *Aufbruch Kunst Gefängnis Stadt (aufbruch Arte Prisión Ciudad)*. Asimismo, del Primer Simposio Latinoamericano Teatro, Prisión y Comunidad, en el marco del IX Festival Internacional de Teatro del Mercosur 2013, Córdoba, Argentina, convocado por la asociación cultural Marchanta Teatro Independiente – Córdoba (no entrevistado para este trabajo dado que su especificidad en el campo teatral es aquel del desarrollo e implementación del así llamado Teatro del Oprimido, ideado por Augusto Boal, mas en contextos de tipo comunitario abierto: barrios, escuelas, etcétera). El Encuentro Latinoamericano Teatro Encierro y Comunidad

Por cuestiones de espacio, la intención del presente trabajo es describir los sentidos que les otorgan los responsables de las experiencias teatrales dentro de las instituciones carcelarias argentinas a tales experiencias haciendo especial hincapié en la relación de causalidad entre la utilización del lenguaje teatral y las modificaciones biográficas de los detenidos participantes a tales experiencias. A su vez, haremos mención de la máquina performática¹¹ que se produce y que habilita una nueva percepción de la institución carcelaria, donando un nuevo sentido a las relaciones que se establecen dentro de ella como con aquellas que suceden fuera cuando la interfaz escenario es eficaz. Interesa este tipo de investigación porque puede estar a la base de futuras decisiones de política cultural relacionadas con la re-significación de estas instituciones y en vistas a la transformación del conflicto (en distintos niveles: individual, contextual y territorial), vale a decir, a través de modos dialógicos y con la activación de principios de convivencia entre quienes participan y se relacionan. El lenguaje teatral puede ser visto como una gramática que, a través de técnicas e instrumentos creativos, activa rituales de tipo emancipadores (procesos de responsabilidad y autonomía) modificando percepciones y subjetividades tanto así como prácticas y lógicas dentro (y fuera) de las instituciones carcelarias.

Es menester señalar que la presente investigación se inscribe en propuestas de transformación del conflicto a partir de situaciones dadas es decir, de la institución carcelaria tal y como se encuentra en este momento histórico. Consideraciones de tipo estructurales que deberían acompañar la transformación institucional de ese espacio-tiempo que es la cárcel no serán aquí tenidas en cuenta porque exceden el presente trabajo. De más está decir que las condiciones de existencia de esta institución y de su supervivencia hasta el día de la fecha puede ser entendida como parte de las instrumentalizaciones de poderes hegemónicos. La injusticia que hace que algunos sujetos se encuentren limitados en su libertad de movimiento y no solo (se piense a situaciones de violencia institucional, a la clase social de la mayoría de la población carcelaria, a los ataques a los derechos humanos a través de las condiciones inhumanas de las infraestructuras físicas y mentales) deslegitima la existencia de la institución carcelaria. Como sostiene Foucault en la entrevista realizada en el 1975, la institución penitenciaria “resiste” desde hace más de 150 años y nos sigue

Bolivia 2014 fue organizado por la Escuela de Artes y Oficios (cuyo responsable, Wiler Vidaurre, hemos entrevistado en este trabajo) en colaboración con el Ministerio de Culturas y Turismo, Gobierno Autónomo Departamental de Cochabamba, Gobiernos Municipales de Cochabamba y La Paz, Dirección Departamental de Régimen Penitenciario, Proyecto LiberArte, Proyecto mARTadero, telartes e Internos de las instituciones carcelarias de El Abra, San Antonio, San Sebastián. Mujeres y Varones.

Se puede decir que los dos primeros simposios, bajo la órbita organizativa de la experta chilena, poseen una vocación europeísta y su especificidad centrada en la relación del lenguaje teatral con la institución carcelaria; el segundo y último par, en vez, cambia órbita organizativa, se convierte en netamente latinoamericanista y se expande al teatro comunitario. Importa resaltar el espíritu de esta red (que se proyecta en la virtualidad a través de un *grupo Facebook*) cuyo objetivo es el intercambio de experiencias, prácticas y saberes, el conocimiento recíproco y el deseo de generar *lobby* alrededor de la temática sea a nivel de difusión y concientización mediática, sea a niveles de estamentos institucionales públicos. Este trabajo se inscribe entonces, también, en ese deseo de poder pensar e imaginar políticas culturales que contengan dimensiones de la transformación del conflicto a través del lenguaje artístico-teatral. En fin, este trabajo considera también, y gracias a la entrevista desarrollada al experto argentino Claudio Pansera, los encuentros de arte y desarrollo social por él mismo organizado, momentos de intercambio y expansión del territorio del teatro en cárcel en Argentina.

¹¹ Por máquina performática entendemos aquella articulación de prácticas que hace que una experiencia teatral al interior de la institución penitenciaria pase de la interfaz laboratorio a aquella escenario, es decir, pueda crear un espacio teatral compartido con un público, sea dentro o fuera de la institución carcelaria misma.

“avergonzando”¹². Importa entonces repensar su función hodierna tanto como una deseable re-significación. Situados en el presente, interesa entonces potenciar los aspectos de autonomía y responsabilidad del sujeto en pos de la construcción de convivialidad, superando la ambivalencia característica en el momento histórico contemporáneo.

Entre los antecedentes de textos con aproximación investigativa de teatro en instituciones carcelarias se pueden citar, en el caso italiano, *Recito dunque sogno. Teatro e carcere* de Emilio Pozzi e Vito Minoia (2010) y en el argentino, *Teatro y cárcel en Argentina* de Claudio Pansera¹³ (2013). A su vez, el libro de pedagogía teatral en cárcel de Walter Fabiani¹⁴ y el compendio de artículos nacidos a partir del encuentro del 2010 en Chile, recopilados en el texto *Testimonio de Teatro y Cárcel por la responsable chilena Jaqueline Roumeau*. Ninguno de los mencionados textos posee la perspectiva del presente trabajo, es decir, la atención a estas experiencias como portadoras de potenciales transformaciones del conflicto desde la perspectiva de política cultural. Entonces, brevemente, en el primer capítulo desarrollamos los aspectos teóricos relacionados con las políticas culturales, la cultura, el conflicto, la institución carcelaria en Argentina y el teatro en cárcel. El segundo describe las cuestiones metodológicas: la aproximación y el espíritu de investigación así como las técnicas relativas a la construcción de este aparato académico. El tercer capítulo contiene el análisis de las experiencias teatrales en instituciones penitenciarias argentinas, a través de la delimitación de ejes temáticos, la descripción de las mismas y la explicación del modo en el cual actúa la gramática teatral en estas instituciones penitenciarias. Finalmente, las conclusiones poseen la línea de acción o las notas relativas al impulso de políticas culturales para la transformación del conflicto, es decir: los modos a través de los cuales se operan y manifiestan los cambios de perspectivas y de praxis a partir de las experiencias teatrales en instituciones carcelarias y cómo pueden ser potenciados tales cambios.

Sin dudas, mi agradecimiento va a mis padres que me han sostenido, siempre,

¹² Entrevista con Ferdinando Scianna, 1975. *La prisión vista por un filósofo francés*. Castro, 2012, pág. 195.

¹³ En proceso de impresión.

¹⁴ Así describe, fundamentando, su experiencia de teatro en cárcel, nuestro experto cordobés, entrevistado también, en las notas al libro por él escrito: “Creo que si intentáramos buscar **soluciones integrales** para preservar la dignidad, se obtendrían beneficios reales **para mejorar la calidad de vida de todas las personas**, porque son las clases populares quienes en mayor medida sufren los embates de la delincuencia, y son la desocupación y empobrecimiento, campos posibles para pensar en delinquir. Los delitos de cuello blanco, en cambio, suelen gozar de impunidad gracias a vinculaciones políticas (...) **El arte teatral, en cambio, es inútil al sistema, afortunadamente inútil y se permite distintas maneras de mirar. Propicia que se produzcan analogías entre el hecho ficcional y la propia realidad de la persona, es decir, la posibilidad de observación en perspectiva para un mejor análisis de la propia historia y cotidianeidad. Asume la tarea de conferir significación a la escena de la vida del hombre (...)** La actividad teatral es un **fenómeno netamente social que compromete a la persona en su totalidad**. Si la socialización es una de las metas principales de la educación, exige movilización para que el sujeto pueda **comprender y transformar su realidad**, nos preguntamos, ¿por qué en la cárcel? (...) **El teatro en la cárcel convierte el tiempo muerto de una celda en un tiempo constructivo**. De este modo la persona descubre que se reafirma en otra forma de **identificación de sí misma y se valora aquello que se creía vedado y que pensaba que no le pertenecía, ni podría nunca pertenecerle**. En el taller de teatro el alumno **se relaciona con otros y consigo mismo, modifica su percepción del espacio a través del juego, es decir, obtiene por un tiempo limitado, una posibilidad de ser, de sentirse libre, de construir y expresarse y, sobre todo, consigue un reaseguro energético que le ayuda a vivir**. A la pregunta de por qué el teatro en una situación marginal, respondemos: por eso mismo, porque el teatro es y será siempre marginal, inconformista, vital, necesario y profundamente humano. “Teatro en la cárcel”. Publicado por editorial Comunicarte (2008, Córdoba, Argentina). <<http://renzofabiani.com.ar/2011/09/teatro-en-la-carcel/>> visualizado el 9 de febrero de 2015. La negrita es mía.

creyendo y estimulando mi potencial. A mi hermano, que me ha hecho entender la dimensión de la fraternidad a partir de la cual he podido relacionarme con espíritu de equilibrio con otros hermanos de la vida. A Pierangelo Fontana, mi compañero. A su vez y especialmente, a mis amigos, familia del corazón.

A los responsables de las experiencias teatrales en instituciones carcelarias que han respondido al insistente pedido de entrevistas y a todos los que han facilitado esta investigación; a las personas detenidas participantes de estas experiencias, portadores de la transformación.

Agradezco a su vez, a los profesores y maestros que han forjado en mí nuevos modos y perspectivas. A todos y cada uno de los que han aportado para que mi “yo” narrativo puede comprender y ser un “nosotros”. Así, desde cada una de las luchas y resistencias cotidianas, a las nuevas re-significaciones, pasando por las batallas de derechos civiles y libertades, por nuevas percepciones de tipo comunitarias y de significación y empoderamiento. Gracias a todos los que de alguna u otra manera me han habilitado.

Vaya un agradecimiento especial a la Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales de la Universidad Católica, a quienes desde el área de posgrado y desde contaduría me han ayudado a cerrar este recorrido académico que años atrás parecía imposible. Igualmente para mi directora y co-directora que con paciencia han confiado en mi “agencia” y han convalidado este trabajo.

En fin, esta tesis va dedicada a todos aquellos seres, agentes humanos, que entienden que la felicidad es nuestro objetivo colectivo y que constantemente se empeñan en ese sentido. Aquellos que entienden que la estructura es sólo un marco de referencia pero que son nuestras acciones, prácticas, narraciones, las que pueden modificar tal marco. En breve, va dedicada a todos aquellos que creen, buscan y operan la belleza de la co-construcción de la felicidad.

Capítulo I: Marco teórico

Imaginando las políticas culturales

La operación descrita por Paolo Virno (2003) como éxodo, tomando aspectos de aquel éxodo hebreo, nos puede dar una clave de lectura relativo a las políticas culturales. Por “éxodo se entiende una política radical que no quiere construir un nuevo Estado. En síntesis, es solo esto y, por tanto, se sitúa lejos del modelo de las revoluciones que quieren tomar el poder, construir un nuevo Estado, un nuevo monopolio de la decisión política; al contrario, se trata -en todo caso- de defenderse del poder y no de tomarlo.” (pág. 128). El éxodo, entonces, es un salir juntos de la tierra del faraón (ibíd. pág. 136). Este es uno de los primeros aspectos que tenemos que tener en cuenta para imaginar las políticas culturales, la construcción de ingenierías que habiliten la salida conjunta de situaciones de opresión y marginalidad.

Siguiendo siempre los conceptos de Virno que nos ayuden a delinear las dimensiones de las políticas culturales que estamos imaginando, podemos decir que la ambivalencia es la categoría que mejor describe la potencialidad de la multitud. Bien entonces exacerbar políticamente las dimensiones positivas con el fin de acentuar procesos de autonomía a través de la responsabilidad de saberse sujeto (convertido entonces ya en agente) parte de este mundo. “El punto es que tanto lo malo como lo bueno derivan del *mismo* núcleo, de la *misma forma de ser*. Por ejemplo, el pensamiento de la izquierda tradicional condena, critica, el oportunismo y piensa que el bien consiste en no tener en adelante una relación con lo *posible*, sino en tener nuevamente una vida bien definida. Nuestra idea era, en cambio, que la multitud de todas maneras tiene una forma de ser ligada a lo posible, a lo *contingente*. Esta sensibilidad por lo contingente puede devenir corrupción y oportunismo o puede devenir revuelta, pero siempre, tanto en la base de la corrupción como en la base de la revuelta, está la sensibilidad por el posible contingente.” (pág. 131).

La cuestión política -de política cultural- será, entonces, la de la construcción de una nueva comunidad, en devenir, aprovechando los aspectos del cotidiano y probando a salvarnos los unos a los otros a través de este proceso. Interesará utilizar los medios de la economía capitalista contemporánea para crear nuevas comunidades, transformando el negativo en afirmativo y con la felicidad como objetivo. Y si de felicidad estamos hablando, es tarea de la política, como bien ilustra Giorgio Agamben (1996) ya que “la política es aquello que corresponde a la *inacción*¹⁵ esencial de los hombres, al ser radicalmente de las comunidades humanas. Existe política porque el hombre es un ser *argòs*, que no es definido por alguna operación propia – es decir: un ser de pura potencia, que ninguna identidad y ninguna vocación pueden agotar (...) En qué modo esta *argìa*, estas esenciales *inacciones* y potencialidades podrían ser asumidas sin convertirse en una tarea histórica, en que modo, es decir, la política podría ser otra cosa que la exposición de la ausencia de ópera del hombre y casi de su indiferencia creadora a cada tarea y solo en este sentido quedar integralmente asignado a la felicidad – aquí todo, a través y más allá del dominio de la *oikonomia* de la vida nuda, constituye el tema de la política que viene.”¹⁶ (pág. 109). Y aunque suene paradójico, será a través de las experiencias teatrales en instituciones carcelarias que podremos identificar incipientes políticas culturales ascendentes (bottom-up)

¹⁵ *Inoperosità*: en el original, la traducción es mía.

¹⁶ La traducción es mía.

que habilitan espacios comunitarios que exilian del estado y del poder carcelario produciendo la felicidad del vivir juntos.

Para ello es necesario tener presente aspectos de ingeniería cultural¹⁷ que puedan brindar instrumentos de transformación del conflicto a través de la creatividad y los cambios de perspectivas. Así las cosas, interesa pensar la posibilidad de permitir un tipo de política cultural en instituciones carcelarias (o, más genéricamente en cualquier espacio de encierro) que tenga presente la relación con el fuera y el después del período de detención. La experiencia artística (teatral en nuestros casos) se inscribe íntimamente en la existencia del detenido, creando sinergia con aquellas otras actividades socializantes que veremos más adelante (estudio, trabajo y, agregamos, la mediación del conflicto). La fuerza transformadora de las experiencias teatrales se manifiestan en cambios biográficos de los que atraviesan y son atravesados por el lenguaje modificando estatus y aprendizajes de los sujetos en situación de encierro. Esto produce, a su vez y en perspectiva, una modificación de la institución carcelaria misma, que deviene un nuevo motor de cambio, adherente a las necesidades sociales de un territorio.

Central es, entonces, la obra de Michel Foucault (1976) para entender la historicidad, la lógica y dinámica de la institución carcelaria como bastión de la modernidad. La idea de disciplina del “alma” se subsume a aquella de la tribulación del cuerpo en el pasaje hacia la modernidad. Sobre la huella de Pozzi e Minoia (2010) podemos decir que “Foucault, en la elaboración de sus concepciones, es deudor en confronto a Rusche y Kirchheimer (*Punishment and social structures*, 1939), que han puesto en relación los diversos regímenes punitivos con los sistemas de producción de los cuales ellos obtienen sus efectos: así en una economía servil, los mecanismos punitivos tendrían el rol de aportar mano de obra adicional, de construir una esclavitud civil al lado de aquella asegurada por las guerras y el comercio; con la feudalidad en una época en donde la moneda y la producción están poco desarrolladas, se asistiría a un brusco crecimiento de las puniciones corporales, siendo el cuerpo, en la mayor parte de los casos el único bien accesible. La casa de corrección, el trabajo forzado, la manufactura penal, aparecerían con el desarrollo de la economía mercantil. Pero, exigiendo el sistema industrial el libre mercado de la mano de obra, la incidencia del trabajo obligatorio disminuiría en los mecanismos de punición durante el siglo XIX, sustituida por una detención con finalidad correctiva.”¹⁸ (pág. 54).

La cuestión que emerge, entonces, en el momento histórico contemporáneo, es: ¿cuál es la finalidad de la institución carcelaria? ¿cómo pensarla hoy? Si desde una parte estas preguntas pueden ser entendidas como funcionalistas y sistémicas, por otra parte intentan poner en evidencia la poca eficacia, no correspondencia, de la función social de la institución carcelaria en la actualidad. Antes de tirar el bebé con el agua sucia, entonces, podemos tal vez hallar un punto de encuentro que pueda invertir las lógicas imperantes, restituyendo autonomía a los sujetos “punidos” con nuevas gramáticas transformadoras del conflicto (y por tal, cercanas a la categoría de emancipación), repensando la institución total aquí y ahora.

La gramática teatral es un instrumento artístico/poiético, necesaria en nuestro

¹⁷ La ingeniería cultural es “la capacidad de brindar soluciones eficaces en términos de calidad, costos y tiempos, a las exigencias expresas de los *partners* de la vida cultural para la definición de objetivos, la actuación de los programas, movilizándolo financiamiento y realización técnica de los proyectos.” (Mollard, 1999: pág. 3).

¹⁸ La traducción es mía.

momento histórico, como nos interpela Zygmunt Bauman (2008): "Somos nosotros, entonces, artistas de nuestra vida, sea que lo sepamos o que no lo sepamos, nos guste o no. Ser un artista significa dar forma a lo que de otra forma no lo tendría. Manipular probabilidades. Imponer un "orden" en lo que es otra forma sería "caos": "organizar" una colección de cosas y eventos que de otra manera sería caótico -aleatorio, irregular y, por lo tanto, impredecible- propiciando que ciertos eventos posean más probabilidad de ocurrir que los demás." (pág. 151).

La intención final es poner en resalto (e imaginar) una nueva visión política, parafraseando a Wolin¹⁹, en donde el lenguaje artístico produce las transformaciones sociales (como poder-potencia) en relación a los sujetos en situaciones de importante conflicto social como lo son aquellos detenidos en las instituciones carcelarias (poder-potestad) ²⁰ generando rituales de convivencia y, consecuentemente, construyendo dinámicas narrativas de una nueva comunidad que sana sus heridas, cura sus malestares, a través de la gramática teatral y de una nueva perspectiva de justicia, que restaura la dignidad de cada ser humano a través de nuevas comunidades²¹ creadas en la epifanía escénica de la transformación del conflicto.

Cultura: función de convivialidad

Construimos una aproximación teórica que ubica el concepto de cultura en la base de la transformación de la vida cotidiana, entendiéndola como un proceso de tipo individual-relacional y social. Con respecto a esta categoría -cultura- se han escrito infinidad de

¹⁹ Citamos el párrafo de Wolin del que traemos inspiración haciendo especial hincapié en la última parte, sentido de visión en donde inscribimos este trabajo: "Nuestro análisis del espacio político proporciona una pista sobre otro aspecto de la filosofía política. Las diversas concepciones del espacio indican que cada teórico ha visto el problema desde una perspectiva diferente, un ángulo particular de visión. Esto sugiere que la filosofía política constituye una forma de "ver" los fenómenos políticos y que la forma en la cual los fenómenos se visualizarán depende en gran medida de la "ubicación" del espectador. Hay dos sentidos distintos pero relacionados de "visión" que deseo discutir, ambos han jugado un papel importante en la teoría política. Visión en el uso general relacionado al sentido de un acto de percepción (...) Sin embargo, **"la visión" se utiliza también en otro sentido, como cuando se habla de una visión estética o una visión religiosa. En este segundo sentido, el elemento que interesa es aquel imaginativo no el descriptivo.**" (Wolin, 2006: pág. 17-18). La traducción y la negrita son mías.

²⁰ Nos hacemos eco de la clave de lectura de Rosi Braidotti (2003) cuando descompone la categoría de poder, relacionándola al sujeto y que retomaremos más adelante: "El poder es negativo (*potestas*) en cuanto prohíbe y limita. Es, de todas formas, positivo (*potentia*) en cuanto habilita y da autoridad. En términos políticos la constante negociación entre los dos polos puede expresarse en la noción de subjetividad como poder y deseo. Esta visión pone al sujeto como término al interior de un proceso extensivo tanto al poder como al opuesto de este. El acto de narrar es una fundamental fuerza coagulante, pero (...) como un proceso colectivo y políticamente cargado del compartir y de la colaboración en la construcción de mitos, ficciones operativas, figuraciones significativas del tipo de sujeto que estamos convirtiéndonos. El paradigma semiológico no se encuentra en grado de contener esta idea de actividad narrativa, que necesita radicarse y encarnarse en una forma de neo materialismo. En tal perspectiva, cobran particular sentido la noción de "subjetividad", en tanto designa al proceso que consiste en integrar los casos reactivos (*potestas*) y activos (*potentia*) de poder bajo la unidad narrativa del "yo" gramatical. El sujeto es un proceso, hecho de movimientos y negociaciones continuas entre diversos niveles de poder y deseo, es decir entre elecciones voluntarias y pulsiones inconscientes. Cualquier apariencia de unidad que pueda ser percibida, no se trata de una esencia de origen divina, sino más bien, de la coreografía narrativa de tantos niveles en un único "sí mismo" socialmente activo. Tal situación indica que aquello que sostiene todo el proceso del devenir-sujetos es la voluntad de saber, el deseo de decir, el deseo de hablar; es el deseo fundante, primario, vital, necesario y entonces original de devenir." (pág. 33) La traducción es mía.

²¹ Si hablamos de comunidad, se puede pensar en que constitutiva sea la idea de donación: "En su centro se encuentra el concepto de *munus*, entendido como "ley del don" de la que la *communitas* deriva su estatuto ontológico, en una forma que tiende a expropiar el sujeto individual a favor de la alteridad de sí." (Esposito, 2011: pág. 17). La traducción es mía.

páginas, desarrolladas cientos de definiciones y encaradas desde diversos campos y sistemas de ideas²². Importa, de todas formas, llegar a individuar una acepción de esta palabra en modo tal de hacer uso político en el contexto contemporáneo.

Nos interesa aquí focalizarnos en el doble valor de este término y para tal fin utilizaremos la doble llave de lectura referida por Ulf Hannerz (1992: pág. 6). De una parte este autor utiliza la metáfora del “río” para describir la cultura, de otra, la mirada, para mejor clarificar en qué está pensando. Podemos decir que aquello que modifica e integra el modo de entender la metáfora es la perspectiva, incidiendo sustancialmente en nuestra percepción, el lugar en donde se posiciona el examen. Visto desde lejos, este río puede ser leído como una marca inmutable en el paisaje, desde cerca, de todas formas, tenemos la certera consciencia de su fluir, este río no tiene nada que ver con lo estático. Y es con esta segunda percepción -aquella de proceso- que nos interesa pensar la cultura. Fernando Ortiz (1940: pág. 92) ancla magistralmente este sentido en su concepto de transculturación²³ ponderando las ideas de mutación y lógicas que encuentran múltiples identificaciones, en donde diversos agentes sociales se ven expresados. De igual modo, el proceso de co-construcción social llamado transculturación es el emergente de un nuevo fenómeno cultural que puede ser convocado por diversos agentes. Esto, explica Ortiz, ocurre en cada migración de masa, con los movimientos y es intrínseco a diversos procesos de interacción social. Así, la dimensión que se pone en preeminencia con esta categoría es la de dinámica. En este sentido, podemos reconocer aspectos transculturales cuando más agentes se sientan o se vean identificados con un fenómeno, que se cristaliza sedimentando aspectos de varios agentes culturales distintos. Será, entonces, desde los puntos de encuentro, que se puede pensar a un nuevo fenómeno cultural que pueda operar convocando diversos agentes.

Arjun Appadurai (2004), a su vez, nos presenta un cambio epistemológico de gran valor práctico. A través de la deconstrucción de la categoría cultura hace notar la necesidad

²² El antropólogo Marco Aime (2013) reporta las categorizaciones en el siguiente párrafo: “En un texto publicado en 1952, los antropólogos norteamericanos Alfred L. Kroeber y Clyde Kluckhohn recogieron más de 200 definiciones de cultura, la mayor parte de las cuales era una repetición de las otras, y las reagruparon en siete tipologías: DESCRIPTIVAS: listas de argumentos como estructura social, religión, modelo económico y así; NORMATIVAS: ideales, valores, normas o estándares para la vida, comportamientos humanos aprendidos; PSICOLÓGICAS: el modo en el que las personas resuelven sus problemas y se adaptan al ambiente; ESTRUCTURALES: definen la importancia que posee la cultura para modelar y organizar; GENÉTICAS: subrayan la importancia de la cultura como manufactura; INCOMPLETAS: que definen sólo algunos aspectos de la cultura.” (pág. 17). La traducción es mía.

²³ Ortiz desarrolla el concepto tomando aspectos de la convergencia de fenómenos culturales diversos en Cuba después de la colonización española. Si bien Malinowski avaló el término, este no ha sido tan aprovechado a pesar de su gran potencial; así lo describe Ortiz: “Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola.

Estas cuestiones de nomenclaturas sociológicas no son baladíes para la mejor inteligencia de los fenómenos sociales, y menos en Cuba donde, como en pueblo alguno de América, su historia es una intensísima, complejísima e incesante transculturación de varias masas humanas, todas ellas en pasos de transición. El concepto de la transculturación es cardinal y elementalmente indispensable para comprender la historia de Cuba y, por análogas razones, la de toda América en general.” (Ortiz, 1949: pp. 96-97).

de reforzar la *aspiración de futuro* (como capacidad cultural) de los agentes en situaciones de marginación, a través de la interacción con las políticas de desarrollo de las organizaciones internacionales. Hace referencia al aspecto funcional de esta capacidad cultural de las personas en situación de limitación material vinculándola con el bienestar de la comunidad toda²⁴.

De esta manera, definiremos cultura como *proceso en devenir de constituciones de rituales del vivir juntos, de la colaboración en la co-construcción de una nueva narración, a través de la transformación (dialógica y creativa) del conflicto*. Específicamente, en nuestros casos de estudio, estos códigos de ritualidad del vivir juntos, esta co-construcción de una nueva narración a través de la transformación del conflicto se producen en las experiencias teatrales en las instituciones carcelarias.

Con esta operación procuramos focalizar en modos particulares de percepción, miradas y/o perspectivas y la acción que tienen que ver con la construcción de convivialidad en el contemporáneo a través de la transformación no violenta del conflicto, con la construcción de nuevas narraciones en donde más agentes se sienten identificados, focalizándonos en las dimensiones de proceso y en la activación de principios de convivencia. Entonces, podremos pensar en el diseño e implementación de políticas culturales como modos de creación de convivencia -en nuestros casos- a través de la estructuración de experiencias teatrales que, con la transmisión de sus técnicas y dinámicas, en todo ajenas a aquellas carcelarias, tiene la potencialidad de producir instancias de reflexividad (tendientes a la responsabilidad y autonomía) cercanas a la libertad.

El conflicto, modos de mediación y transformación en el cotidiano

Por mucho tiempo la idea de conflicto fue puesta fuera de la dimensión política, en el sentido que ambas se excluían. Como explica Roberto Esposito (1996) hablando de Hobbes y del Leviatán “cuando hay conflicto -es decir en el estado natural- no hay política y cuando hay política -es decir en la formulación del pacto y la creación del Estado-Leviatán- no hay, ni puede haber, conflicto: so pena la revocación del estado civil y el regreso al caos original.” (pág. 2). Y continúa “El mismo Marx -generalmente interpretado en clave de conflicto- en realidad ve el conflicto, la lucha de clases, como un instrumento para usar a su favor para poder librarse definitivamente: la sociedad comunista, en su prefiguración, es una sociedad sin clases y así, en línea de máxima, sin conflicto.” (pág. 3). Esta es la clave fundamental, entonces, la cancelación del conflicto por parte del pensamiento político y la reflexión a nivel gubernamental: “La cuestión puede ser más o menos formulada de la siguiente manera: la dificultad de la filosofía política para explicar su objeto -la política, en efecto- se debe a su tendencia a representarlo según módulos categóricos que ocultan o eliminan el contenido

²⁴ Su ensayo tiende a dar una nueva respuesta a la pregunta: ¿Por qué importa la cultura? y ¿Por qué es importante para el desarrollo y para la reducción de la pobreza? La respuesta que nos ofrece es que la idea de futuro, como así también la de pasado, está inscrita en la dimensión cultural. De este modo, sigue, de frente a grupos en situación de fuerte limitación material, interesa reforzar la *capacidad de aspirar* concebida como capacidad cultural, con esta operación se pueden encontrar las lógicas de los programas de desarrollo de las organizaciones internacionales (el Banco Mundial, en el caso del artículo) con los recursos necesarios para impugnar y modificar las condiciones de pobreza de estos grupos en situación de limitación material. Ulteriores apreciaciones son necesarias a esta cita, entre ellas cuál es la percepción de aspiración que está en juego y si se está pensando a tal cuestión desde un rol pasivo, que refuerza el lugar de subalternos o si en esa búsqueda se produce un reconocimiento del lugar activo en los procesos de reproducción y transformación cultural de tales grupos marginados. Las mismas exceden este trabajo.

predominante, es decir el conflicto de intereses y el poder (...) la filosofía política está estructuralmente incapacitada para pensar el conflicto porque originariamente dirigida enteramente concentrada en las cuestiones de orden. Y de un orden que no se combina o entreteje con el conflicto, sino que lo expulsa en cuanto tal". (Esposito, 1996: pág. 2)²⁵.

Nos interesa dar un sentido a esta categoría pensándola como una "energía (...) que sea una fuerza de vida a través de progresivas reformas y no una fuerza de muerte dado que deviene revolución sangrienta. Esta sería la misión fundamental de la política democrática: convertir el conflicto en una fuerza de vida permitiendo (...) la retroacción y el reordenamiento del sistema." (Nató y Ríos Rojas, 2008: pág. 24). Es este permanecer del conflicto (y su necesaria canalización) un aspecto central y constitutivo de las relaciones sociales y será sobre lo que trabajaremos, teniendo presente que es nuestra perspectiva sobre el sentido del conflicto la que determinará nuestro modo de intervenir. Constitutivo de todo proceso social y, consecuentemente, reportable a la dimensión política, iluminar la cuestión del conflicto deviene una operación de valor fundamental. Como dice Esposito (2011) "que la máquina ordenativa de la modernidad se haya, en un cierto punto atascada, no deriva del apagarse de su motor político, constituido evidentemente por el conflicto, cuanto, mas bien, de la creciente ineficacia de los dispositivos de neutralización ideados por esa para gobernarlos." (pág. 8)²⁶. Impera, entonces, repensar la relación de las categorías conflicto-poder desde un punto de vista pro-positivo y entender que la operación realizada en la modernidad con el conflicto social y político ha producido repercusiones en las biografías de los sujetos, es decir, esa misma operación de desatención a la centralidad vital del conflicto hace que el mismo no pueda ser utilizado positivamente.

Es desde esta perspectiva, que reposiciona al conflicto en el centro del accionar político, que la capacidad de narrar adquiere un evidente valor articulando y permitiendo el desarrollo de nuevos simbólicos (individuales y colectivos). Regresa al sujeto encarnado, al agente individual (y colectivo) una nueva libertad de acción en mérito a la capacidad de construir narraciones que identifican. Nuevos y diversos puntos de conexión, de encuentro, son "ofrecidos". Pero, ¿cómo construyo mi narración? ¿Cómo construimos la nuestra? Son estas preguntas que tienen una tiránica necesidad de encontrar respuesta y más en relación con instancias de dificultad, marginalidad, malestar. Braidotti (2009) refiere a la ética afirmativa en este sentido. **"La ética afirmativa es especialmente una ética de las relaciones que genera empoderamiento del sujeto a través de la transformación de las pasiones negativas en pasiones positivas.** Con esto crea las condiciones necesarias para la resistencia, la perdurabilidad y las transformaciones sustentables. A partir de los presentes sostenibles crecen futuros virtuales...y viceversa. **La política transformativa trabaja mirando el futuro como imaginario colectivo y común que resiste, persiste, y sustenta los procesos del devenir.** De ello resulta un tipo de subjetividad nómade o transversal: los sujetos nómades serían nidos legados los unos a los otros y con intereses compartidos (...) Dado que el punto de partida no se encuentra en el individuo aislado, sino en una serie de realidades complejas e interdependientes, la interacción entre el yo y el otro se estructura según un modelo diverso. **Ser un sujeto no significa ser un individuo aislado, sino mas bien ser abierto a ser influenciado por los otros y a través de los otros, experimentando de este modo transformaciones que se encuentran en grado**

²⁵ La traducción de las citas es mía.

²⁶ La traducción es mía.

de mantenerse (...) Aquí el concepto clave es la necesidad de pensar sea a favor sea en contra de los tiempos, no en un modo beligeramente, no con consciencia de oposición, sino como un humilde gesto de empoderamiento, que contribuye a crear nuevos horizontes sociales de esperanza.” (pág. 311). Son, en efecto, nuevas alternativas de canalización del dolor, que poseen un valor positivo dado que rechazan el “sufrimiento” por sí mismo como acto político; se puede decir con Braidotti que son actos de una ética transformativa o afirmativa que aparece, de nuevo, “como una transmutación de las pasiones negativas en pasiones positivas. **Todo se reduce a una cuestión sobre la creatividad: las relaciones éticas afirmativas crean formas de transformación de aquello que es negativo en positivo y movilizan recursos todavía no aprovechados, como nuestros ideales y nuestra imaginación.** Las fuerzas afectivas son las energías motrices que se capturan en **relaciones reales, materiales, estas relaciones constituyen una red, una telaraña o un rizoma de interconexiones con los otros, en práctica esto significa que las condiciones de toda agencia política y ética no depende del estado actual del territorio en el que nos movemos, sino que son activamente inscriptas en la creación de relaciones sociales alternativas y de otros mundos posibles.** Las condiciones de posibilidad de la instancia ética no son fruto de relaciones de oposición: no se encuentran legadas al presente a través de la negación, sino que son afirmativas y se dirigen a la creación de alternativas de empoderamiento.”²⁷ (pág. 292).

La criticidad que emerge en este ámbito que estamos abordando es ¿Cómo pensar el empoderamiento en tanto posibilidad de decidir sobre la propia vida en sujetos que se encuentran en instituciones carcelarias, de por sí limitados en el poder como potencia²⁸? Martin Heidegger compara la acción del poeta y aquella del filósofo, dos modos de accionar en el mundo cuyo hilo conductor es la creatividad (1990: pág. 67). Y es este aspecto que hace evidente Abraham Maslow (1971) cuando piensa a la personalidad creativa, comparándola con un estado de persona sana, auto-realizada y plenamente humana: “Tengo la impresión que el concepto de creatividad y el de persona sana, auto-realizada y plenamente humana estén cada vez más cerca la una de la otra y, tal vez, sean la misma cosa. Otra conclusión a la que me inclino, si bien no esté bastante seguro de mis datos, es que la educación artística creativa, o mejor, la Educación a través del Arte, puede ser especialmente importante no tanto para producir artistas u objetos de arte, sino para obtener personas mejores.” (pág. 83). El concepto de educación a través del arte como medio para obtener personas mejores se estudiaba ya en los años 70’, cuando los lenguajes artísticos introdujeron un nuevo modo de percibirse a sí mismo y al mundo de alrededor. La creatividad como capacidad para producir pensamientos nuevos y encontrar soluciones originales, es constitutiva del lenguaje artístico, pero esta capacidad no debe ser vista como una cualidad del individuo aislado, nos interesa pensar que es el ambiente (el contexto, la estructura) el que fomenta y hace emerger la creatividad²⁹. Creatividad e institución

²⁷ La negrita es mía.

²⁸ Sea Goffman (1961) sea Foucault (1976) describen las situaciones de despersonalización, en el primer caso, o de constante vigilancia y corrección del alma, en el segundo, que se activan desde el primer momento que se ingresa a una institución carcelaria. La situación de limitación y debilidad es evidente. De todas formas y como veremos, se puede hablar también de procesos de resistencia y de construcción de poder que se activan dentro de las instituciones carcelarias por parte de las personas privadas de libertad.

²⁹ Se puede reflexionar sobre una suerte de red creativa que funciona en varios planos y niveles incluyendo personas y artefactos. De este modo la creatividad se coloca en el contexto social, económico, político de los individuos y de los grupos que son portadores de tal creatividad. Según el estudio de la perspectiva

carcelaria pueden ser legados uno al otro y reenvían a la doble categoría del poder que hemos analizado, la institución carcelaria como *potestas* y la creatividad como *potentia*, dos lógicas en relación-confronto.

Como veremos más adelante, el lenguaje artístico-teatral produce cambios en el modo de relacionarse consigo mismo y con los otros, especialmente en situación de alta conflictividad como la institución carcelaria y en grupos en situación de malestar. En este sentido puede ser comparado con las técnicas de la mediación del conflicto ya que existen puntos de contacto entre ambos lenguajes. Podemos decir que no existe una teoría consolidada sobre la mediación del conflicto, existen sí, escuelas de pensamiento que se han desarrollado más sólidamente en el último medio siglo. El objetivo de la mediación comunitaria, de todas maneras, es entendido como: “Trabajar en la comunidad y con la comunidad para afrontar sus temáticas de interés con el fin de mejorar la calidad de la vida de un grupo o de un barrio específico, en modo tal de pasar de la coexistencia a la convivencia, agregando un principio de interacción positiva entre las partes.” (De Luise e Morelli, 2012: pág. 203)³⁰. Un primer aspecto para resaltar es aquel de afrontar las temáticas de interés, en este sentido se introduce la idea de conflictividad o de conflicto, y es con esta consciencia que podemos cambiar la perspectiva y así volver a trabajar en y con la comunidad para explicitar sus temáticas. En el marco de tipo democrático, esta operación se realiza necesariamente a través de la activación del diálogo. En general, las dinámicas de la mediación prevén un dispositivo en el cual las partes en malestar puedan depositar la confianza a un tercero imparcial o *multiparcial* que fungirá como mediador. Diversos autores de este campo desarrollan estos dispositivos que tienen como objetivo el hacer emerger las causas del malestar en ambas partes utilizando la metáfora del sacar a la luz aquello que está bajo tierra. La consciencia del poder que ejercita el mediador es un aspecto a considerar, el mediador se encuentra siempre en la situación de poder imponer su mirada en todas las etapas de proceso de transformación del conflicto: la elección de los actores que participarán del proceso de mediación, la evaluación de las necesidades, la lectura del conflicto, las causas de ello y las posibles *resoluciones* o transformaciones. Para restablecer el equilibrio entre las partes y por tal la transformación del conflicto, es fundamental el rol consciente del mediador³¹. Las técnicas a disposición del mediador son múltiples, lo importante es hacer que los participantes se narren lo más autónomamente posible, en modo tal que puedan emerger las causas del malestar, siempre en una dinámica dialógica, con el objetivo de obtener una negociación donde ambas partes puedan modificar la

de la red, la creatividad es “el resultado de la sinergia entre diversos procesos, que incluyen los individuos, los artefactos y las recíprocas interacciones entre estos. Uno de los desafíos más importantes en la investigación sobre la creatividad se convierte entonces en la búsqueda de la comprensión de lo que consiste esta “sinergia.” (Riva, Milani e Gaggioli, 2010: pág. 22).

³⁰ La definición es de Juan Carlos Giménez.

³¹ Importa señalar que el rol consciente del mediador se relaciona con aquel controvertido de la neutralidad: “Esquemáticamente podemos presentar dos enfrentamientos: el que sugiere, cuando no impone, que el mediador no tome las partes de nadie; el otro que considera que esta neutralidad es una capacidad francamente imposible de mantener en la práctica y aboga por una orientación, más realista, hacia una multiparcialidad que permita tomar las partes de uno o de otro, según la situación, el momento y los desequilibrios o asimetrías que se puedan dar en el proceso y en la comunicación. Un ejercicio que reenvía a la empatía y a la independencia y que recuerda mucho al concepto de *simpathy* de Smith y que, también en este caso, requiere como herramienta principal el trabajo sobre el conocimiento de uno mismo y la autoconsciencia por parte del mediador, revelando lo complejo que es el tema de la neutralidad, tema, desafortunadamente, a menudo trivializado.” (De Luise e Morelli, 2012: pág. 207).

situación de partida agregando un principio de interacción positivo³². A la base del proceso de mediación del conflicto existe la necesidad de un deseo de dialogar, la consciencia y responsabilidad de la propia acción y la importancia del otro como portador de nuevas posibilidades³³.

Así las cosas, a través de operaciones de mediación del conflicto -que en nuestro caso bien puede fundirse con el lenguaje teatral³⁴- podemos acceder a instancias de agenciamiento transculturales, en donde la dimensión de la construcción de identificaciones posee una importante valencia ponderando, de todas formas, el aspecto procesual en devenir: "Las técnicas utilizadas en este acercamiento (cultural) de la mediación se aplican y desarrollan en función de una clara acción cultural que reviste una dimensión política, contempla y persigue una visión de la sociedad capaz de contener, a través de una búsqueda dinámica de equilibrios que, a través de los conflictos, alimentan el proceso

³² En este sentido, Pat Patfoord (2008) utiliza la lógica *Mayor-menor* para sintetizar una estructura de acción en las relaciones entre los seres humanos. Con esta lógica describe los movimientos de violencia descendentes (de mayor a menor: de jefe a empleado, de padre a hijo). La escalada del conflicto se produce cuando es imposible la creación de puntos de equilibrio, a través del diálogo, que favorecen el emerger de las causas.

³³ Para completar e integrar el concepto de mediación cultural deseamos explicar dos ejemplos concretos en el ámbito carcelario con experiencias de formación (laboratorios) de la gestión de los conflictos al interior de tal institución, mediación entre pares desarrollada por los mismos detenidos, "la mediación entre pares (iguales), aplicada eficazmente en las escuelas, prisiones y comunidad en general, posee la ventaja de la proximidad, del reconocimiento en el mediador de alguna característica compartida: edad, común situación de exclusión (prisión o ciertas comunidades emarginadas) o condiciones comunes (estudiantes, vecinos)." (Vezzulla, 2010).

Se pueden mencionar, en lo relativo a la cárcel, dos ejemplos. El primero referente a la experiencia conducida en los Centros carcelarios de la Comunidad de Madrid, una intervención de tipo psico-socio-comunitario con el objetivo de prevenir y disminuir situaciones de conflicto derivadas de las condiciones de vida y de las relaciones al interno de las instituciones carcelarias. El cuadro teórico de referencia de esta experiencia es la justicia reparatoria, aplicada a través de tres disciplinas fundamentales: la filosofía y las técnicas de la mediación, la convivencia intercultural y la psicología positiva. Ver Sonia Gruben (2012). Por justicia reparatoria entendemos una nueva aproximación al accionar delictivo del sujeto. En este sentido, no es en relación a un corpus jurídico (y por propiedad transitiva al Estado) que el sujeto viene tratado (Justicia retributiva: pago progresivo de la pena según el delito cometido) sino en relación a las personas (a sí mismo, a la víctima y a la comunidad toda) cuyo accionar infringió un daño. Estas aproximaciones se basan en la idea de justicia reparatoria o regenerativa que considera el crimen principalmente como daño a las personas y, en un segundo momento, a las leyes del Estado. El objetivo es el de involucramiento por parte del autor del crimen en la búsqueda de soluciones frente (y a veces con) la víctima y los respectivos contextos. "La justicia reparatoria convoca lo mejor de las personas; supone una concepción fuerte, abierta y positiva del ser humano; también de la sociedad, aportando otra idea de justicia en oposición a la justicia retributiva." (Gruben en Revista de Mediación: 2013, pág. 36).

La segunda es la experiencia de la mediación entre pares dentro el CERESO (Centro de Readaptación Social) de Hermosillo (Sonora, México). Esta experiencia, nacida en el 2005, comprende sea una parte de formación (Diplomado de alrededor de 200 horas de estudio) sean actividades de mediación y pacificación dentro la cárcel, llevas adelante por mediadores reclusos oportunamente formados. El objetivo es el de implementar un modelo de justicia socializante, orientado a procesos en grado sensibilizar, formar y crear mediadores pares detenidos, al fin de facilitar también a ellos la reinserción en la sociedad. Ver la entrevista que realicé al responsable mexicano de ese proyecto en: <<http://www.youtube.com/watch?v=Cm7ghZvoYs8>> visualizada el 15 de febrero de 2015.

³⁴ Varios son los aspectos que se encuentran en el lenguaje teatral y que se pueden relacionar con instrumentos de transformación del conflicto. El primero que podemos mencionar se relaciona a la presencia de uno o varios responsables que, haciendo uso del capital simbólico incorporado en la trayectoria profesional-teatral, funge de tercero imparcial o multiparcial que entra en la dinámica carcelaria portando un nuevo de modo y aproximación, nuevas reglas de juego. Entre las novedades que las experiencias teatrales presenta se encuentra la reflexividad que nace de pensar y actuar el cuerpo en el espacio tanto así como al personaje en una historia. Al relacionar estos dos vectores con los otros sujetos que comparten el espacio escénico se crea una suerte de distanciamiento, el observarse actuando de Boal que hace del teatro una gramática de reflexividad. Un lenguaje que subsume lógicas de transformación del conflicto puesto que se vuelve imperiosa la reflexión personal y, constitutiva de la acción dramática, grupal.

virtuoso de pertenencia/identidad. Una visión que no es utópica, desde el momento en que se aplica en la cotidianeidad intentando mantener vivo este proceso virtuoso, a través del trabajo con las dinámicas que responden a nuestras necesidades de pertenecer a un grupo social para poder negociar y construir día a día, en las relaciones con los otros, la idea de nuestra identidad que es indispensable para orientarnos en el desorden de la vida.” (De Luise y Morelli, 2012: pág. 207).

La institución carcelaria en Argentina

Una descripción de la situación carcelaria argentina nos introducirá en los aspectos relativos al contexto, las comunidades, en donde las experiencias teatrales se realizan. Para tener una aproximación multifacética desarrollaremos tres vectores o puntos de vistas-perspectiva que darán un sentido al significante cárcel.

El primero es aquel legislativo, que inscribe la institución carcelaria en la tradición de tipo liberal de la construcción del estado moderno argentino a partir de la instauración de espacios de reclusión que articula sistemas penitenciarios federales y provinciales. El artículo 18 de la Constitución de la Nación Argentina describe las generalidades de la relación punitiva entre el habitante y el Estado poniendo en resalto las garantías necesarias para el desarrollo de un proceso judicial. A su vez, en la última parte se lee: “Las cárceles de la Nación serán sanas y limpias, para seguridad y no para castigo de los reos detenidos en ellas, y toda medida que a pretexto de precaución conduzca a mortificarlos más allá de lo que aquella exija, hará responsable al juez que la autorice.” El espacio de reclusión es entendido como un espacio-tiempo de privación de la libertad y no de castigo, las condiciones deben ser de tipo humanitarias³⁵.

El servicio Penitenciario Federal, por su parte, es el organismo a nivel nacional que tiene a su cargo el “gerenciamiento y la administración de los establecimientos penitenciarios, y la ejecución de los programas criminológicos destinados a disminuir la reincidencia, a desalentar la criminalidad y a contribuir a la seguridad pública.”³⁶ El Servicio Penitenciario Federal depende de la Subsecretaría de Relaciones con el Poder Judicial y Asuntos Penitenciarios del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación y su creación orgánica data de 1933 a través de la Ley N° 11.833 “De Organización Carcelaria y Régimen de la Pena”. La Dirección Nacional es el “organismo técnico responsable de la conducción del Servicio Penitenciario Federal, que tiene a su cargo los institutos y servicios destinados a la custodia y guarda de los procesados y a la readaptación social de los condenados, en el territorio de la Capital Federal y de las provincias, dentro de la Jurisdicción del Gobierno de la Nación, y también el traslado de los internos”. La ley de Ejecución de las Penas Privativas de la Libertad N° 24.660 (y reglamentos

³⁵ A partir de la incorporación del Pacto de San José de Costa Rica en la Constitución de la Nación Argentina (gracias a la reforma constitucional de 1994 que da igualdad jurídica a los Tratados Internacionales) el fin de la ejecución de la pena privativa de la libertad es la reforma y la readaptación de los condenados. Mandato que es recogido, como veremos, por la Ley Nacional N° 24.660 y reglamentos complementarios que regulan la materia de la ejecución de la pena.

³⁶ Transcribimos la finalidad de los programas de tratamiento del Servicio Penitenciario Federal: “...lograr que las personas privadas de la libertad adquieran **pautas de conducta y herramientas para su reinserción en la sociedad**. La administración de los recursos humanos se encuentra abocada a que el personal penitenciario integre una institución humanista, científica y eficiente, que lidere la investigación en materia de ejecución penal y colabore con otras instituciones académicas vinculadas al estudio de la teoría penal.” Información toda obtenida de los siguientes sitios web <<http://www.jus.gob.ar/el-ministerio/mision.aspx>>; <<http://www.spf.gov.ar/www/mision>>, visualizados el 15 de febrero de 2015. La negrita es mía.

complementarios)³⁷ establece en sus artículos que “la ejecución penal, en todas sus modalidades, tiene por finalidad lograr que el condenado adquiera la capacidad de comprender y respetar la ley procurando su adecuada reinserción social, promoviendo la comprensión y el apoyo de la sociedad.”³⁸ Es el encierro en sí una de las problemáticas que se perciben como generadores de aspectos negativos y que, si no evitados, puede engendrar efectos contrarios al buscado (la reinserción). El tratamiento penitenciario, en estos términos, incluye el sistema de actividades de tipo terapéuticas-asistenciales destinadas a cooperar en el proceso de concientización e reinserción social de los detenidos (incluye aspectos voluntarios y obligatorios). El objetivo es el de internalizar las pautas de conductas para lograr la convivencia pacífica y plena. El abordaje pretendido es interdisciplinario e individual organizándose acciones focalizadas a los aspectos o rasgos de la personalidad relacionados con la actividad delictiva y de violación penal. El tratamiento de las personas privadas de libertad resulta también diferenciado “según sean establecimientos abiertos, semiabiertos o cerrados y se basa principalmente en la progresividad del régimen penitenciario (etapas de tratamientos penitenciario) acorde a la evolución del interno.” El régimen de evolución contempla los siguientes aspectos: tipos de establecimiento, niveles de seguridad, trabajo, educación, actividades recreativas y culturales, relaciones familiares y sociales. Las etapas, a su vez, observación, tratamiento, prueba y libertad condicional.

Otro de los vectores de descripción del significativo cárcel es aquel de la opinión pública de los medios de comunicación. Luego de un relevamiento realizado virtualmente hemos individualizado algunos *topos* periodísticos que habilitan narraciones relativas a la institución carcelaria. Las percepciones que desarrollan tienen que ver con las condiciones de vida al interior de las instituciones carcelarias, particularmente aquellas que hacen a la

³⁷ Un acápite merece el sistema penitenciario provincial. Entre las facultades otorgadas por las provincias al nivel nacional a través de la Constitución Nacional se encuentran el de dictar el Código Penal. En cambio, los Códigos de Procedimiento y la organización de la justicia quedan en mano de las provincias. Junto a la Ley Nacional de Ejecución de Penas Privativas de Libertad, la mencionada N° 24.660, algunos Estados Provinciales han dictado normas sobre la materia. Así una tipología puede desplegarse:

-Tucumán, Jujuy, San Luis, Salta, Chaco, Santiago del Estero, La Rioja, Río Negro y Neuquén aplican directamente la Ley N° 24.660.

-Entre Ríos y San Juan han dictado leyes de adhesión total a la ley nacional de ejecución, sin formular ninguna reserva (Ley N° 9117 y Ley N° 6883, respectivamente).

-Algunos estados provinciales cuyas legislaciones ora estructuran la ejecución con independencia de la ley nacional (excluyendo la aplicación de ésta en su territorio), o, aún cuando sigan -en general- los lineamientos de la ley nacional, ofrecen algunas particularidades (que, en algunos casos superan en excelencia a la ley nacional) en lo que respecta al régimen de ejecución. La provincia de Buenos Aires (Ley N° 12.256) y la de Córdoba (Ley N° 8.812 -de adecuación- y Ley N° 8.878 -de autonomía-) se encuentran en esta tipología. Hemos seguido los comentarios en el siguiente sitio <<http://www.altrodiritto.unifi.it/ricerche/latina/cesano.htm>> visualizado el 17 de febrero de 2015. Por último, entre las atribuciones para el cumplimiento de las funciones del Servicio Penitenciario Federal encontramos varias que entrelazan los territorios nacionales con aquellos provinciales: Atribución n° 4: Admitir en sus establecimientos a condenados de jurisdicción provincial comprendido en los artículos 18 (“Los condenados por tribunales provinciales a reclusión o prisión por más de cinco años serán admitidos en los respectivos establecimientos nacionales. Las provincias podrán mandarlos siempre que no tuvieren establecimientos adecuados”) y 53 (reincidencia) del Código Penal; n° 7: Auspiciar convenios con las provincias en materia de organización carcelaria y régimen de la pena; n° 8: Requerir o intercambiar con las administraciones penitenciarias provinciales, informaciones y datos de carácter técnico y científico; n° 12: Facilitar la formación y perfeccionamiento del personal penitenciario de las provincias y de otros países, mediante el intercambio de funcionarios o becas de estudios; n° 13: Propiciar y mantener intercambio técnico y científico con instituciones similares y afines, nacionales y extranjeras.

³⁸ Información obtenida del sitio <http://www.spf.gov.ar/www/tratamiento_penitenciario/>, visualizado el 17 de febrero de 2015.

posibilidad de realizar una actividad laboral dentro de la institución penitenciaria que cuente con una retribución salarial justa e implique la posibilidad de inserción en el mercado de trabajo a posteriori de la condena³⁹; otra de las dimensiones que emerge en el relevamiento es la violencia institucional y aquella que se da entre pares, así como las consecuentes muertes o suicidios que en tales instituciones se verifican⁴⁰; la tercera está dada por las fugas y evasiones⁴¹. Finalmente, una cuarta relativa a las actividades culturales dentro y fuera de las instituciones carcelarias como las experiencias teatrales⁴² mas no solamente⁴³.

Por último, el vector relativo a la “Educación en la Cárcel”⁴⁴ que engloba los diversos

³⁹ Reproduciremos en este espacio la lista de los artículos periodísticos que han servido para desarrollar los tropos descriptivos de la opinión pública: <<http://www.lanacion.com.ar/1746646-otra-chance-el-desafio-de-conseguir-empleo-tras-cumplir-condena>>; <<http://www.lanacion.com.ar/1733641-trabajar-en-la-carcel-y-cobrar-un-sueldo-como-es-el-sistema-laboral-en-prision>>; <<http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-261171-2014-12-03.html>> visualizados todos el 17 de febrero de 2015.

⁴⁰ <<http://www.pagina12.com.ar/diario/ultimas/20-261109-2014-12-02.html>> visualizado el 17 de febrero de 2015.

⁴¹ <<http://www.infobae.com/2015/01/30/1623984-ofrecen-una-recompensa-200-mil-pesos-recapturar-al-asesino-matias-berardi>> visualizado el 17 de febrero de 2015.

⁴² Por ejemplo: la agencia periodística de “Paco Urondo” ha difundido un especial Suplemento Cultura Popular teatro en cárcel, de entrevistas a partir de la participación a una serie de obras de teatro desarrolladas en los penales Federales de Ezeiza. La serie de entrevistas, de corte periodístico realizadas a diversos actores, pueden ser encontradas en la siguiente dirección electrónica <<http://www.agenciapacourondo.com.ar/secciones/cultura/14124-teatro-en-las-carceles.html>>; Relativo al trabajo de nuestro responsable de la experiencia teatral chaqueña (entrevistado): <<http://direcciondecontexto-encierro.blogspot.it/2013/09/4to-festival-internacional-de-narracion.html>>; Relato de la participación del grupo de teatro “La Reja” de Santa Fe en el Encuentro de Bolivia 2014 (entrevistados): <<http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2014/10/27/escenariosysociedad/SOCI-02.html>>; presentación del libro de artículos relativos al teatro en cárcel por parte de nuestra experta chilena: <<http://www.ciudadinvisible.cl/2014/05/jacqueline-roumeau-y-coartre-testimonios-de-teatro-y-carcel/>> todos estos sitios han sido visualizados el 17 de febrero de 2015.

⁴³ Por ejemplo el I Encuentro Nacional de Escritura en la cárcel “La ley, el delito y las penas” desarrollado el 17 de diciembre del 2014 de 12 a 21 hs. en la Biblioteca Nacional, Auditorio Jorge Luis Borges, Ciudad Autónoma de Buenos Aires cuyo objetivo era abrir un espacio de reunión y debate sobre la palabra escrita y su vínculo con las acciones, lenguas y políticas que atraviesan el encierro. Participan escritores, editores, periodistas, docentes y talleristas que trabajan intramuros, además de actores vinculados con el tema, provenientes del ámbito del derecho, la justicia, la literatura, la industria cultural y la comunicación. Se realizan entrevistas, lecturas y mesas debate, música en vivo, relatos de experiencia y presentaciones de proyectos y materiales producidos por personas privadas de libertad ambulatoria o ya liberadas. Organizan: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Evaristo Cultural. Esta información la obtuve a través de las redes sociales virtuales (*Facebook*).

El siguiente, en vez, es un claro ejemplo de cómo se puede generar sinergia con el sistema educativo ya en acto (como veremos en el siguiente vector de análisis) articulándolo con el lenguaje artístico-música: <<http://www.clarin.com/ciudades/portenos-maikel-musica-atras-carce-adelante-ciudad-0-1318068225.html>>, visualizado el 7 de abril de 2015.

⁴⁴ La Ley N° 26.695, sancionada el 27 de julio de 2011 y promulgada de hecho el 24 de agosto de 2011 sustituye el capítulo VIII, artículos 133 a 142 de la Ley N° 24.660 de Ejecución de la pena privativa de la libertad modifica en lo relativo al derecho a la educación. “Todas las personas privadas de su libertad tienen derecho a la educación pública.” En ese sentido, y siguiendo el artículo “Cómo funciona el sistema educativo en las cárceles argentinas” podemos decir que según “el último informe del Sistema Nacional de Estadísticas sobre Ejecución de la Pena (Sneep, 2013), publicado por el Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación, el 54% de los presos de todo el país (unos 34.000) no participan de ningún programa educativo dentro de las cárceles. En los penales que dependen del Servicio Penitenciario Federal, ese porcentaje es de apenas el 14% (unos 1300 presos) (...) Un 18% de los presos cursa estudios correspondientes al EGB, mientras que un 15% cursa el nivel correspondiente al Polimodal. En tanto apenas unos 1600 presos (2,5%) cursan carreras universitarias o terciarias. En el SPF, el porcentaje para esta última categoría es de 7,4% (unos 700 presos) (...) En tanto, un 68,64% de los presos ingresaron a la cárcel con el nivel educativo primario completo. Un 22,9% tenía el secundario completo al momento de ser detenido. En tanto sólo un 2,2% había cursado el ciclo terciario o universitario (...) **Un estudio realizado por la Facultad de Derecho de la UBA y la Procuración Penitenciaria de la Nación (PPN) reveló que de los 132 egresados que tenía el Programa en 2013, un 84 % "no volvió a**

niveles de educación formal así como todas las dimensiones relativas a las actividades de tipo culturales (también las recreativas) que el tercer sector/sociedad civil/voluntarios desarrollan. En este tercer modo de aproximarnos al significativo cárcel seguiremos algunos artículos de tipo crítico que han sido producidos a partir de la experiencia UBA XXII (Universidad de Buenos Aires) y PUC Programa Universitario en Cárcel, Universidad Nacional de Córdoba⁴⁵. Como sostiene Magdalena Brocca⁴⁶ “A partir de los años sesenta - con trabajos como los de Goffman, Foucault, o, más recientemente, Wacquant- diversas investigaciones han contribuido a demostrar que la cárcel no sirve para lo que las teorías demoliberales de la penalidad dicen que sirve, y a develar los efectos que tiene sobre los sujetos y sobre las relaciones sociales de dominación”, es decir, no combaten el delito sino que castigan la pobreza. Siguiendo a Loic Wacquant sostiene que “la utilidad del aparato penal en la era poskeynesiana del empleo inseguro es triple: sirve para disciplinar a los sectores de la clase obrera reacios al nuevo trabajo asalariado precario en los servicios; neutraliza y excluye a sus elementos más disociadores o a los que se consideran superfluos con respecto a las mutaciones de la oferta de empleos, y reafirma la autoridad del Estado en el dominio restringido que en lo sucesivo le corresponde.” Luego de desmontar la “naturalización que se produce en el discurso social sobre el delito como categoría moral” Brocca se pregunta sobre las posibilidades efectivas de resocialización al interior de la institución carcelaria en las condiciones de existencia actuales. Relata que “para el tratamiento penitenciario, el trabajo y la educación no son reconocidos, en ningún momento y bajo ninguna circunstancia, como derechos de los reclusos, sino que son instrumentos de

ser encontrado culpable de cometer nuevos hechos ilícitos". Es decir que, según destaca el informe, "8 de cada 10 graduados del Programa no han vuelto a ser condenados". El estudio es parte de una serie de relevamientos que ambas instituciones están llevando a cabo para medir el impacto de la educación en contextos de encierro (...) La educación para todas las personas es uno de los principios que establece la Constitución Nacional, pero también existe una normativa específica para los contextos de encierro. Se trata de la llamada Ley de Estímulo Educativo, que fue sancionada en 2011. Tal como explica el informe de la Facultad de Derecho y la PPN, esta normativa establece un mecanismo de estímulo educativo, que "consiste fundamentalmente en la reducción de distintos periodos de tiempo, hasta un máximo acumulativo de veinte meses, siempre que el interno complete en forma total o parcial estudios en los diferentes posibles niveles educativos, así como trayectos de formación profesional o equivalentes, para avanzar a través de las distintas fases y períodos de la progresividad del sistema penitenciario". La negrita es mía. <<http://www.lanacion.com.ar/1774947-como-funciona-el-sistema-educativo-en-las-carceles-argentinas>> visualizado el 31 de marzo de 2015.

⁴⁵ Seguimos la información y los textos en formato electrónico que se encuentran en la siguiente dirección: <<http://www.ffyh.unc.edu.ar/programas/programa-universitario-en-la-carcel>> visualizada el 18 de febrero de 2015. Con respecto a la experiencia cordobesa ésta surge como iniciativa de la Secretaría de Asuntos Estudiantiles de la Facultad de Filosofía y Humanidades en 1997, tomando como referente la experiencia de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Las actividades que se realizan en algunas instituciones carcelarias tienen que ver con formaciones en carrera de Historia, Filosofía y Psicología. A su vez, se realizan actividades de extensión que tienen que ver con talleres de práctica y pensamiento artístico; filosofía como ejercicio de la autonomía; taller de radioteatro; taller de títeres. Con respecto a la actividad relativa a la Universidad Nacional de Buenos Aires: "Lo que se busca es una política de inclusión que contrarreste la existente, de absoluta marginalidad. No se parte de una mirada romántica. Las personas encarceladas tuvieron algún problema con la ley. Lo que la UBA propone es colocar la palabra en el lugar del cuerpo y de la violencia; acercar un universo simbólico propicio, para que esa persona pueda tener un panorama más amplio que aquel al que está condenada, muchas veces casi desde que nace. La mayoría de los internos son expulsados de distintos agentes socializadores: la familia, la escuela, etc., y paradójicamente el Estado plantea como último lugar de recuperación una cárcel que se ha demostrado bastante ineficiente para lo que se propone. La Constitución le asigna a la institución la función de guardar custodia (del preso) y a la vez brindarle y producir un cambio para su reinserción, para devolver a la sociedad sujetos que no reincidan en el delito. Pero el índice de reincidentes es alto. El sistema carcelario sólo cumple con la parte del aislamiento ". Palabras de Marta Laferrière, directora del programa UBA XXII. Texto de disponible en la siguiente dirección electrónica: <<http://www.uba.ar/extension/trabajos/uba.htm>> visualizado el 18 de febrero de 2015.

⁴⁶ “La Universidad tras las rejas”. Texto disponible en la siguiente dirección de correo electrónico: <http://www.ffyh.unc.edu.ar/archivos/la_universidad_tras_las_rejas.htm> visualizado el 18 de febrero de 2015.

moralización y normalización y, sobre todo, campos donde someter la conducta del penado a observación a los fines de evaluar los niveles de adaptación o resistencia a los cánones establecidos institucionalmente.” La dimensión de la educación⁴⁷ es la que luego desarrolla, distinguiendo entre la educación general y aquella universitaria en particular: “La educación básica está incorporada al régimen y al tratamiento penitenciario, y es impartida en gran medida por maestros que dependen del Servicio Penitenciario Provincial, asimilados a la estructura jerárquica de la institución; que realizan informes individualizados de cada interno y que participan activamente del consejo criminológico que decide la progresividad en el régimen penitenciario. La educación universitaria, en cambio, es impartida por docentes universitarios que responden a otra lógica institucional, lo que permite establecer una relación diferente.” Señala la importancia de no ser cooptados por el sistema y esto repercute en lo que indican los propios estudiantes: “la ruptura del PUC con el sistema ha sido la igualdad, esta igualdad que se expresa en el ejercicio de un derecho que permite reconocerse nuevamente como sujeto y como ciudadano.” Otro aspecto a resaltar es aquel relativo a “la irrupción del afuera en el interior de los muros de la prisión” imprescindible para romper el régimen de aislamiento e invisibilidad que la institución posee. Entre las conclusiones Brocca nos dice “Dado que hoy es imposible pensar en derribar los muros de la prisión, es conveniente que construyamos puentes de ida y vuelta que comuniquen el interior con el exterior y que permitan la toma de conciencia de la realidad inhumana y, muchas veces humillante, que día a día viven los sujetos atrapados en sus redes.” Varios de los aspectos numerados por Brocca se repetirán, como veremos más adelante, en nuestras experiencias teatrales al interior de las instituciones carcelarias.

Teatro y cárcel

La privación de la libertad de movimiento que se materializa en la institución carcelaria tiene su contraparte en el intento de huir, la tentación de ir más allá de los barrotes y las murallas de la institución carcelaria, el escapar. Pero ¿cómo hacerlo? La evasión es un modo “conocido” que nos hace pensar a una estrategia para no afrontar el encierro (como un conflicto). Otro modo de evadir (pero resistiendo y re-significando el *hic et nunc* que determina nuestro futuro) es aquel propuesto por el lenguaje teatral. Podemos remitir las primeras experiencias de este tipo a los años ‘30 en los Estados Unidos donde “...el grupo de Jacob Moreno introduce los experimentos del psico-drama entre los detenidos de la institución carcelaria estadounidense de Sing Sing.”⁴⁸ Esta experiencia de Moreno fue solamente el inicio de un vasto movimiento que llevará a considerar la actividad teatral no solamente como denuncia de las condiciones inhumanas de las cárceles y sobretodo de la ineficacia de ellas para “recuperar y rescatar” a los detenidos, sino como medio terapéutico y educativo de gran valor a los fines de una efectiva redención⁴⁹.

⁴⁷ Mandato explícito del artículo 134 de la Ley 24.660: “La enseñanza será preponderantemente formativa, procurando que el interno comprenda sus deberes y las normas que regulan la convivencia de la sociedad.”

⁴⁸ Con respecto a los albores del uso del lenguaje teatral en instituciones carcelarias: “Jakob Levy Moreno era de origen rumano (decía de sí mismo que había nacido en un barco en navegación en el Mar negro en aguas limítrofes en 1889) y tuvo modo de afinar su teoría en los Estados Unidos. Venía de Viena donde había visto el desarrollo de las teorías freudianas. Moreno se había ocupado de prófugos, de niños, de prostitutas en su espacio natural para ayudarlos a interactuar, y a expresarse, a tomar consciencia de sí. Sostenía el teatro de la espontaneidad, en contraposición al teatro de papel maché.” (Pozzi y Minoia, 2010: pág. 17). La traducción es mía.

⁴⁹ Sobre la compleja cuestión de la redención es necesario hacer un acápite que excede el presente

No se puede tampoco olvidar el aporte latinoamericano de Augusto Boal con su “Teatro del Oprimido”, que retoma aspectos de la “Pedagogía del Oprimido” de Paolo Freire⁵⁰. Boal cuenta su experiencia en 37 cárceles del Estado de San Pablo, en Brasil, “Esto nos presenta un problema totalmente nuevo: trabajamos con compañeros con los que no nos solidarizamos por los crímenes que han cometido, a pesar de que respaldamos firmemente su deseo de inventar un nuevo futuro para sí mismos. También trabajamos con los celadores -uno de ellos lleva escritas en su porra las palabras “Derechos Humanos”-, con los que tampoco nos identificamos: los presos fueron condenados a la cárcel, no a las humillaciones y otros sufrimientos, y los funcionarios tienden a desquitarse en los presos de sus malas condiciones laborales, bajo sueldo y peligros que conlleva el empleo (...) Nuestras cárceles son fábricas de odio.” (Boal, 1998: pp. 13-14). La situación de conflicto es evidente, el contexto funciona *fabricando* odio y nadie de los que se encuentran en su interior puede escapar, son todos prisioneros, somos todos prisioneros; Boal nota que los detenidos tienen *todo el tiempo del mundo*⁵¹ y agrega que el Teatro del Oprimido crea *espacios de libertad* donde se pueden desarrollar acciones emancipadoras, que incluyen la reflexión sobre el pasado, el presente y el futuro.

Siguiendo el texto compilado por Vito Minoia y Emilio Pozzi (2010), que reúne una diversidad de experiencias de teatro y cárcel en Italia, se puede hacer una lista de las dimensiones positivas percibidas a partir de estas experiencias, algunas de ellas veinteañales. Los aspectos positivos a los que hacemos referencia en este caso implican la utilización del lenguaje teatral con los detenidos que participan en las experiencias teatrales. Minoia nos explica el valor de este lenguaje en relación con los sujetos a los cuales se dirige, o sea a los grupos marginados socialmente que terminan en la cárcel. El teatro es “particularmente importante por la naturaleza misma de las comunidades que se han constituido en las cárceles, en donde confluyen, acentuándose, los diversos productos de la actual marginación social: los jóvenes drogados y sin trabajo, los inmigrantes rechazados por la miopía de las barreras étnicas, los naufragos de la prostitución masculina y femenina. Para cada una y todas estas categorías que sufren de una diversidad, deseada o no, con múltiples manifestaciones negativas, el teatro puede ejercitar, como demuestran los experimentos en acto, una profunda función de recuperación: puede traer a la superficie las inquietudes del inconsciente, puede favorecer enormemente la madurez de los lenguajes y

trabajo. Baste mencionar que, teniendo en cuenta meros aspectos instrumentales, el caso más citado es el de Rick Cluchey, detenido en San Quentin, California, condenado a cadena perpetua. Su encuentro con el teatro se realiza en 1961 y éste se convierte en la llave que le abre las puertas de la prisión. Inició a interpretar textos de Samuel Becket (7 producciones en 3 años) y después de algunos años obtuvo la gracia por méritos artísticos. “*Fue Beckett y no el director de la prisión quien me dio la libertad, la libertad de la mente, si no del cuerpo.*” (Pozzi y Minoia, 2010: pág. 18).

⁵⁰ Siguiendo a Boal (1998) decimos que “El Teatro del Oprimido es teatro en la acepción más arcaica de la palabra: todos los seres humanos son actores, porque actúan, y espectadores, porque observan. Somos todos *espect-actores*. El Teatro del Oprimido es una más entre todas las formas de teatro (...) El lenguaje teatral es el lenguaje humano por excelencia, y el más esencial. Los actores hacen en el escenario exactamente aquello que hacemos en la vida cotidiana, a toda hora y en todo lugar. Los actores hablan, andan, expresan ideas y revelan pasiones, exactamente como todos nosotros en la rutina diaria de nuestras vidas. La única diferencia entre nosotros y ellos consiste en que los actores son conscientes de estar usando ese lenguaje, lo que los hace más aptos para utilizarlo. Los no actores, en cambio, ignoran que están haciendo teatro, hablando teatralmente, es decir, usando el lenguaje teatral, así como Monsieur Jourdain, el personaje de *El burgués gentilhomme* de Moliere, ignoraba estar hablando en prosa cuando hablaba.” (pág. 21)

⁵¹ El tiempo a disposición de los detenidos es uno de los recursos más importantes en experiencias de este tipo.

del lenguaje común, puede orientar benéficamente pasiones y deseos, puede ofrecer espacios y posibilidades a la creatividad de los que nace, en los casos más afortunados, también una nueva personalidad.” (ibíd.: pág. 20)⁵². La situación de diversidad explícita sufrida por estos grupos hace que la operación sea muy delicada. Marzia Loriga hace una descripción que pone en evidencia un primer aspecto constitutivo del hacer teatro, de la gramática de este lenguaje. En este caso el “derretirse” y, a posterior, el “abrirse a los otros sujetos” son dos movimientos preciosos para repensar la subjetividad, individuar nuevos modos para conocerse, “Estaba convencida, y lo estoy todavía ahora, que el teatro, en general, pero en cárcel en modo particular, ayuda mucho a liberarse de los vínculos psicológicos, ayuda a derretirse, en los gestos y en las palabras. Abrirse a los otros, hacerse conocer mejor y conocer mejor a sí mismos. El confín entre el actuar y el vivirse es infinitamente sutil.” (ibíd.: pág. 264). Esta posibilidad donada por la experiencia teatral determina un nuevo tipo de actitud que va a tocar diversos aspectos: “el detenido en cuanto sujeto social al interno de las dinámicas de grupo (respeto, solidaridad, sentido del sacrificio); su maduración y crecimiento personal, su enriquecimiento cultural, instrumento fundamental para la reconstrucción de un sí “presentable” en los varios contextos sociales; su círculo familiar...En esta óptica entonces la reflexión sobre la importancia de la inserción laboral versus la evasión creativa pierde de hecho su eterna dicotomía.” (ibíd.: pág. 234). De esta manera desvela Patrizia Tretel una de las problemáticas de este campo, acusado se ser un “tiempo perdido”, sin ningún valor utilitario.

Para explicar mejor cómo opera esta transformación utilizamos las palabras de Michelina Capato Sartore, cuya experiencia se desarrolla en la cárcel de Bollate⁵³. Las dinámicas de la gramática teatral “da lugar a una experiencia intensa de formación que consciente un aprender directo y veloz, trabajando sobre los límites y los recursos de la performatividad individual y de grupo en donde, en la gratuidad del juego y del arte, es posible dedicar tiempo al propio saber ser *soft skills*, madurar, sea a nivel personal que de grupo, una serie de sensibilidades y competencias socio-relacionales capaces de promover la participación, la acción colaborativa, la gestión y la conducción eficaz del trabajo, sin excluir los núcleos conflictuales y agresivos, que representan para el teatro como para la vida, una fuente importante e ineludible de nuevas energías.”⁵⁴ (ibíd.: pág. 128).

⁵² Importa señalar, como mencionamos en la introducción, la necesidad de acompañar tales transformaciones individuales con transformaciones de tipo políticas de la institución carcelaria pudiendo sostener las transformaciones individuales, convirtiéndolas en sostenibles. Producir instancias de acercamiento entre las partes se vuelve, entonces, necesario y la recuperación de la sociedad toda, efectiva. A partir del lenguaje teatral se pueden habilitar nuevas percepciones que, acompañadas de aspectos de mediación del conflicto y aspectos laborales, puedan dar sostenibilidad a la transformación y defienden así el idealismo con el cual puede ser atacada la presente visión.

⁵³ En esta institución penitenciaria existe un espacio dedicado al teatro. A su vez y a partir de una cooperativa compuesta por externos y los participantes de la experiencia teatral habilitan instancias laborales en las áreas técnicas como servicio de sonido, luces, escenografía, etcétera. Cooperativa E.s.t.i.a.: <www.cooperativaestia.org/> visualizado el 11 de febrero de 2015.

⁵⁴ Y sigue nuestra responsable de Bollate: “Por todos estos motivos hemos varias veces observado y monitoreado a través de instrumentos de evaluación y relevamiento, como el laboratorio teatral resulte ser una **modalidad extraordinaria para el sostén de procesos de cambio individual y de una nueva precepción de pertenencia a un grupo motivado y cohesionado, capaz de traducir la experiencia experimentada en el *setting* formativo del laboratorio teatral al interior de la vida cotidiana**, manteniendo una calidad relacional gratificante y estimulante para los participantes. El procedimiento teatral que se sugiere se mueve entre instancias explícitas conexas a la adquisición de nuevas competencias socio-relacionales y artísticas, pero contemplando también un plano implícitamente terapéutico que ofrece a cambio al cuerpo el estatus de objeto poético y de creación de sentido. Es entonces a este nivel que podemos rastrear e intentar llenar esa sensación

Presentamos aquí asimismo el testimonio de Patrizia Spagnoli, criminóloga clínica, que pone en evidencia los aspectos de crecimiento personal y mejoría relacional relativos a las dinámicas creadas en las experiencias teatrales, legándolas al importante aspecto de profesionalidad y orientación doctrinal de los operadores teatrales: “Muchísimas pueden ser las evaluaciones sobre la importancia o menos de la actividad teatral en cárcel. Evaluaciones que pueden estar relacionadas al crecimiento personal de los detenidos en el plano cultural, la superación de toda una serie de problemas de relaciones entre los detenidos y luego entre los detenidos y los operadores; la comparación con las profesionalidades reales que vienen del exterior; la superación de las desconfianzas en confronto con los otros, la aceptación de las diferencias, el aprender a ser otra cosa de sí; pero sobre todo esto no puede prescindir de la dimensión profesional y de las orientaciones doctrinales de las cuales proviene el experto teatral que piensa de poder trabajar al interior de la cárcel.” (ibíd.: pág. 243). Este es uno de los aspectos más importantes que hace que la profesionalidad y la dimensión ética de quién aborda la situación de encierro con una experiencia teatral sean vitales para la eficacia de la construcción de ese éxodo cultural que intentamos promover con estas líneas.

En un segundo momento, entonces, señalamos algunas de las categorías descritas por Roberto Mazzini ya que ofrecen una clave de lectura interesante. Este tipo de experiencias teatrales no tienen solamente un valor positivo para los detenidos, la positividad redundante también en la sociedad: “los muchos valores que el recorrido tuvo para los detenidos y la sociedad: reconocimiento social; distanciarse del sí; solidaridad; desarrollo de habilidades sociales; autoestima; capacidad de narrarse; tiempo lleno y tiempo vacío; estar en las reglas del teatro; **estar en la relación con el espectador**; saborear un desafío diverso del consabido; pensar como posibles las transformaciones; hacer conocer y hacerse conocer por el contexto; red, **apertura de la cárcel** y viceversa; intercambio.” (ibíd.: pp. 225-227).

El interés, ahora, es identificar cuál es el mecanismo que hace que este lenguaje artístico sea único en su tipo. Siguiendo algunas consideraciones nacidas a propósito de la quinta conferencia internacional Diálogos entre teatro y neurociencias⁵⁵ podemos decir que “En el teatro (que es el lugar de las miradas por excelencia), el espectador desde el público está realizando esta danza con el actor que está en escena y, conjuntamente, crean un espacio de acción dinámica compartida que es, a mismo tiempo, un baile o una peripecia de intención” (Falletti in Sofia 2010: pp.20-21)⁵⁶. El punto central en la representación del espectáculo es el espacio compartido (espacio teatral) entre los actores y el público, el teatro así se presenta como un lenguaje que relaciona “...el ser humano-performer y el ser humano-espectador que en la retroalimentación mutua y la circularidad, son una unidad. Por lo tanto, a este nivel, apreciamos lo que mejor encarna el teatro, la posibilidad de mover

antigua e invalidante de la falta de sentido de los propios actos, aquel sentido de división entre sí y sí, entre sí y el mundo, intentando reapropiarse, reconocer y transformar el sentido más profundo del vivir.” (pág. 128). La negrita es mía.

⁵⁵ Se han seguido las actas del congreso organizado por el Departamento de Historia del Arte y Espectáculo de la Universidad de Roma Sapienza, en Roma el 6 y 7 de junio de 2013. <<http://www.dass.uniroma1.it/archivionotizie/dialoghi-tra-teatro-e-neuroscienze>> visualizado el 7 de abril de 2015.

⁵⁶ “Peter Brook, afirma que el actor comparte, independientemente de las barreras lingüísticas y culturales, los sonidos y los movimientos de su cuerpo con los espectadores, haciéndoles participar en un evento que ellos mismos deben ayudar a crear; Reinhardt habla del momento mágico en el cual la respiración de los espectadores se fusiona con la respiración de los actores...” (ibíd.: pp. 21-22)

grandes fuerzas, la posibilidad de producir una dilatación psicofisiológica en el espectador a través de la expansión psicofisiológica que se produce en el intérprete-performer. Así es el teatro en sus visiones. Este es el nivel base del teatro, el nivel que no se refiere la técnica escenográfica, ni del texto escrito, ni del telón, ni del vestuario.” (ibíd. pp. 21-22).⁵⁷ Estas grandes fuerzas también pueden ser llamadas fuerzas afectivas.

Avala esta aproximación la neurociencia a través del descubrimiento de las neuronas espejo. “¿Qué hacen las neuronas espejo? Resuenan activándose con las acciones de los otros y resuenan con un vocabulario de actos; descifran el significado de las acciones de los otros, es decir, para entender en términos de acción, no en términos conceptuales y lingüísticos, anticipan la cadena de actos, hacen previsiones, hipótesis (...) Y ¿qué es un espacio de acción compartido? Es un espacio de acción dentro del cual, cada acto y cada cadena de actos, nuestros o de otros, se inscribe, y se entiende en manera inmediata, sin que tenga necesidad de ninguna explícita o deliberada “operación cognitiva”, en el momento en el cual vemos alguien realizar un acto o una cadena de actos, es decir, su accionar, aunque si él mismo no lo desea, adquiere para nosotros un significado inmediato; y lo mismo sucede cuando somos nosotros los que hacemos una acción y quien nos observa entiende inmediatamente el significado y la intención de esa acción. La existencia del mecanismo de las neuronas espejo y la selectividad de sus respuestas determinan, así, un espacio de acción compartido.” (pág. 26) De este modo aprendemos que existe una función espejo a nivel neuronal que determina el modo de relación entre el actor-performer y el público, agregamos nosotros, la dimensión emotiva que este especial fenómeno artístico produce.

Por último, el teatro y su gramática fueron siempre utilizados como una fuente de inspiración para leer el cotidiano, para darle “forma”. Erving Goffman (1959) en su clásico “La presentación de la persona en la vida cotidiana”, señala que “la perspectiva que se utiliza en este trabajo es la del teatro; los medios que se derivan de ella son de tipo dramático” (pág. 9)⁵⁸.

A partir del anterior recorrido teórico nos disponemos a describir los aspectos metodológicos a través de los cuales hemos identificado las experiencias teatrales en instituciones carcelarias argentinas y los modos utilizados para poner en evidencia, a partir de las narraciones de los responsables de las mismas, las diversas transformaciones y la construcción de convivencia en este éxodo reparativo.

⁵⁷ Y continua: “En el siglo pasado se hicieron investigaciones para averiguar cuál era el “secreto” del actor. Siguiendo la reflexión y la investigación llevada a cabo por Stanislavski, los primeros años del siglo XX y llegando a los últimos años del siglo con Grotowski y hasta hoy con Eugenio Barba y la antropología teatral ha tratado de entender y explicar “científicamente” este nivel base del teatro (...) cuando pienso en el actor y su trabajo básico, me gusta hacerlo en términos de una arena de gladiadores: para el actor, toda su vida en el escenario depende de la capacidad para mantener la atención del espectador si el espectador le retira la mirada, el muere, escénicamente.” (ibíd. pág. 23)

⁵⁸ La traducción es mía.

Capítulo II: Aspectos Metodológicos

La aproximación metodológica más eficaz a la hora de leer la utilización de lenguajes teatrales en contextos de instituciones penitenciarias será aquella de tipo cualitativa y etnográfica. La triangulación de técnicas (entrevistas semi-estructuradas, observación participante o no y análisis de material periodístico-documental) será, a su vez, el modo a través del cual haremos emerger los sentidos del desarrollo de estas experiencias en las instituciones carcelarias para delinear tres aspectos:

- 1-descripción y análisis de las experiencias teatrales en instituciones carcelarias en Argentina;
- 2-explicación del modo en que se produce la transformación del conflicto a través de estas experiencias;
- 3-prescripción de aspectos (líneas de acción y notas) de políticas culturales.

Estos tres aspectos remiten a conceptos claves del análisis de políticas públicas⁵⁹ (punto 1 y 2) y propuesta de políticas públicas (culturales ascendentes o *bottom-up*⁶⁰) con algunos aspectos de tipo incrementalistas⁶¹ (punto 3).

⁵⁹ Siguiendo a Luis F. Aguilar Villanueva (1996) podemos decir que “Las ideas de Lindblom dieron pie a dos corrientes: por un lado, la del **análisis como “arte y artesanía”** (Majone: 1978, Wildavsky, 1979) que en su forma más elaborada terminó en una “concepción dialéctica del análisis de políticas” (Majone, 1989); por el otro lado, la tendencia a alejarse del análisis como un simple ejercicio de “especulación intelectual” y darle más peso a la viva realidad de la “interacción social” (Wildavsky, 1979) cuyos resultados prácticos son tan pertinentes y efectivos en el abordaje de los problemas públicos como los resultados teóricos del análisis.” (pág. 57). “Si se quiere incidir en las decisiones de políticas, el conocimiento del analista tiene que tener relevancia práctica, mostrar a decisores, operadores o interesados que la estrategia de acción que propone es conducente, con objetivos a preferir y factibles. El análisis de políticas (...) debe ofrecer razones, **“explicar un cierto tipo de decisión y persuadir a los demás que la acepten”**. (pág. 57). **“El carácter artesanal del análisis de políticas quiere decir la capacidad personal del analista de ser convincente mediante la producción de sólidos argumentos, con buenas razones y evidencia plausible, a partir de la información y teoría disponibles**. No hay o no bastan reglas y técnicas generales a aplicar en cualquier caso, como tal vez crearían algunos promotores del análisis racionalista de políticas en tanto método científico de supuesta validez universal.” (pp. 58-59) Las negritas son mías. En el presente trabajo se intenta, artística y artesanalmente, dar argumentos a favor de la eficacia transformativa de las experiencias teatrales en cárcel y cómo ello puede ser la base para una política cultural.

⁶⁰ “La argumentación en favor del enfoque teórico-práctico, comúnmente llamado *bottom-up*, tiene su origen en los escritos de Lipsky. A él se debe la reivindicación de la posición crucial que los “burócratas al nivel de la calle” (expresión suya, 1976) ocupan en el proceso de implementación. Su tesis contradice una tradición intelectual predominante que estudia problemas y recomienda soluciones desde la perspectiva de la “estructura jerárquica de las organizaciones”. En esta concepción lo realmente determinante es la decisión política que se toma en los altos niveles del gobierno y que desciende a los niveles inferiores para ser simplemente ejecutada. Sin embargo, el análisis de diversos estudios de caso y sus estudios propios sobre las políticas de educación especial para niños con dificultades físicas, emocionales o mentales (Weatherley y Lipsky, 1977) ofrecían evidencia contraria a la versión oficial de los líderes políticos y de los altos dirigentes administrativos, resaltando **el papel decisivo que en la puesta en práctica de las políticas sociales jugaban las evaluaciones de los casos** (¿era este niño un sujeto de educación especial?) y las decisiones correspondientes que tenían que hacer maestros, médicos, trabajadores sociales, policías y abogados...para resolver las interrogantes que muchos casos singulares levantaban. “Estos y otros empleados públicos, que comparten semejantes situaciones de trabajo, los hemos llamado “burócratas al nivel de la calle”. En su trabajo interactúan directamente con los ciudadanos y gozan básicamente de gran discrecionalidad en el desempeño de sus funciones...Muy apropiadamente se puede decir que los burócratas menores, de ventanilla, piso, a nivel de calle, son en verdad los *policymakers* en sus respectivas áreas de trabajo.” (1977: 172)” (Aguilar Villanueva, 1996: pág. 86). La negrita es mía. En este sentido, los responsables de las experiencias teatrales en las instituciones penitenciarias son, efectivamente, *policymakers*, evidentes operadores de política cultural.

⁶¹ Decimos, algunos aspectos de tipo incrementalista teniendo en cuenta el siguiente texto: “Las decisiones siguen, más bien, la regla pragmática de “salir del atolladero, del lío” (“*Muddling through*”) y, fuera de metáfora, el “método de las comparaciones sucesivas limitadas”, que posteriormente dividirá en “análisis de

Volviendo a los aspectos de tipo epistemológicos, y siguiendo a Piergiorgio Corbetta (1999) en su cuadro comparativo entre "la investigación cuantitativa y la investigación cualitativa" (pág. 55), podemos decir que la estructuración de la presente investigación -y dado el especial territorio a descubrir/construir- en relación con la teoría de la investigación, fue abierta e interactiva, con un enfoque inductivo (la teoría construida surgió de la observación y la interacción con los entrevistados); la función de la literatura fue auxiliar y los conceptos orientativos, abiertos, en devenir. La relación con el medio ambiente (en nuestro caso, las experiencias teatrales en instituciones penitenciarias en Argentina) ha tenido un enfoque "naturalista" y la interacción psicológica estudiante-estudiante, una identificación empática con la perspectiva del tema estudiado. La interacción física, a su vez, era la proximidad y el contacto directo⁶², y el papel de los sujetos, activo. En la fase del relevamiento, el diseño de la investigación fue desestructurado, abierto, construido durante la investigación. Como son casos, no se puede hablar de la representación estadística. Las herramientas de relevamiento no tienden a la estandarización, al contrario, la naturaleza de los "datos" es *soft*, rica, profunda (ubicándose en el polo "profundidad" del binomio: profundidad versus superficialidad, relativo a los datos *hard*, de tipo estadísticos). En cuanto al análisis de los datos, el objeto era los individuos y sus relaciones en ese especial marco de la experiencia teatral en contextos de encierro, con el objetivo de entender qué es lo que allí sucedía. Los resultados, por último, se presentan usando trozos de entrevistas (perspectiva narrativa); la generalización se hace a través de clasificaciones y tipos, tipos ideales y el alcance de los resultados es específico.⁶³

Preguntas de investigación

¿Cuáles son los sentidos que les otorgan los responsables de las experiencias teatrales dentro de las instituciones carcelarias argentinas a tales experiencias? ¿Cuáles son las condiciones existentes para que la utilización del lenguaje teatral genere modificaciones biográficas positivas de los detenidos participantes a tales experiencias? ¿Qué otras modificaciones se pueden identificar, a nivel contextual y/o territorial?

incrementalismo desarticulado" (*disjointed incrementalism*) y "análisis de incrementalismo simple". Proceder a través de comparaciones sucesivas y limitadas es una estrategia que busca simplificar el análisis y la toma de decisiones, sin caer en la improvisación irracional de la decisión pública. Dos son los rasgos importantes de este procedimiento. El primero consiste en reducir el universo de las opciones de política a ponderar, limitando las comparaciones sólo al conjunto de las "políticas que difieren muy poco de las políticas que se llevan actualmente a cabo... Estudiar sólo los aspectos en que la opción propuesta y sus consecuencias difieren del statu quo". Por consiguiente, en segundo lugar, implica "ignorar muchas de las consecuencias posibles de otras muchas políticas posibles e ignorar también otros importantes valores, propios de las consecuencias que se dejaron de lado y no se tomaron en consideración" (Lindblom, 1959: 84-85)" (Aguilar Villanueva, 1996: pág. 48). **"Una política no es algo que acontece de una vez por todas. Es algo que se rehace sin cesar. Elaborar una política es un proceso de aproximaciones sucesivas hacia algunos objetivos deseados que van también cambiando a la luz de nuevas consideraciones" (Lindblom, 1959: 86).**" (Aguilar Villanueva, 1996: pág. 49).

⁶² Si bien esto puede ser correcto en las cuestiones relativas a la observación participante puede asimismo presentar alguna duda en lo relativo a las entrevistas semi-estructuradas que fueron realizadas a través del soporte de telecomunicaciones *Skype*. Importa señalar, igualmente, que el grado de cercanía co-creado en cada interacción-entrevista ha sido alto, como veremos en el análisis de las entrevistas en donde se usaba mi nombre o apellido con familiaridad.

⁶³ La traducción es mía.

Anticipación de sentido

El lenguaje teatral puede ser entendido como una gramática que, a través de técnicas e instrumentos creativos, activa rituales modificando percepciones y subjetividades, tanto así como prácticas y lógicas, dentro (y fuera) de las instituciones carcelarias.

Técnicas

Los instrumentos y técnicas utilizadas para recabar la información acerca de los sentidos que los responsables otorgan a las experiencias se encuentran descritos en la siguiente tabla⁶⁴.

Tabla metodológica				
Entrevistas semi-estructuradas	Gastón Zambón	Responsable de la experiencia teatral en el Penal Marcos Paz – Buenos Aires.	Realizada el 25 de marzo del 2014 a las 19,30 hs. a través de Skype.	R1
	“Paca” Barbiero	Responsable de la experiencia teatral en el Penal de Río Gallegos – Santa Cruz.	Realizada el 4 de abril del 2014 a las 21 hs. a través de Skype.	R3
	Walter Carbonell	Responsable de la experiencia teatral en la Cárcel de Alcaidía de Resistencia – Chaco.	Realizada el 20 de diciembre de 2014 a las 13,45 hs. a través de Skype.	R4
	Renzo Fabiani	Responsable de la experiencia teatral en el Penal de Bower, Córdoba.	Realizada el 3 de enero de 2015 a las 16,45 hs. a través de Skype.	R5
	Claudio Pansera	Experto argentino. Investigador en Artes Escénicas. Director de la revista Artes Escénicas.	Realizada el 7 de marzo del 2014 a las 18 hs. a través de Skype.	E1
	Jacquelin e Romeau	Experta chilena. Directora de Coartre: Corporación de Artistas por la Rehabilitación y Reinserción Social a través del Arte, Chile. Organizadora del Primer Encuentro Teatro y Cárcel en Santiago de Chile – 2010.	Realizada el 21 de mayo del 2014 a las 19,30 hs. a través de Skype.	E2
	Wiler Vidaurre Tapia	Experto boliviano. Director de la Escuela de Artes y Oficios de Bolivia. Organizador del Encuentro Latinoamericano Teatro Cárcel y Comunidad, Cochabamba-La Paz 24 al 27 de setiembre de 2014.	Realizada el 16 de enero de 2015, a las 16 hs. a través de Skype. ⁶⁵	E3
	Mara Mondelo y	Responsables de la experiencia teatral en el Penal de Devoto – Buenos Aires.	Realizada, a ambas, el 29 de marzo del 2014 a la medianoche, a través de	R2

⁶⁴ El horario mencionado es el italiano. La codificación: *Rn* significa: Responsable 1, 2, 3, etc.; a su vez, *En* significa Experto. Tales códigos no tiene que ver con otra cuestión que aquella de la diferenciación de los entrevistados entre sí y aquellos responsables de experiencias con los expertos de este campo.

⁶⁵ No hemos transcrita la entrevista con el experto boliviano por un motivo central relacionado con el tipo de actividad que el experto con su asociación ha desarrollado. La misma merece un trabajo académico en particular: son más de 10 intensos años de trabajo en diversas instituciones carcelarias bolivianas que ha incluido la transmisión de la gramática teatral así como aspectos relacionados con el desarrollo laboral, con las prácticas judiciales, con dinámicas institucionales. A su vez, la estructuración de las instituciones carcelarias en el Estado Plurinacional de Bolivia es diversa de aquellas argentinas y chilenas. En las primeras, una suerte de ciudad se crea dentro de los muros carcelarios con diversas dinámicas y lógicas que poco tienen que ver con los pabellones panópticos del cono sur. A los fines de este trabajo no consideraremos el rico material del experto boliviano sino como puntapié para una futura profundización de su tarea.

	Carolina Bergallo		Skype	
	Walter Alemandi / Fabián Edgardo Acosta ⁶⁶	Respectivamente: Director y actor (ex detenido participante de la experiencia teatral dentro y fuera) del grupo La Reja – Unidad Penitenciaria N° 2, cárcel de Las Flores, Santa Fe.	Entrevista realizada a ambos el 10 de enero de 2015 a las 13,30 hs. a través de Skype. Aquellas registradas a cada uno en el lobby del hotel “Del Fundador”, ciudad de Córdoba, el día 13 de octubre de 2013 entre las 15 hs. y las 17 hs. al finalizar el simposio se perdieron.	R6/A
Observación	Participante	Taller “Teatro en Contexto de Encierro”: Mara Mondelo y Carolina Bergallo. Penal de Devoto.	Desarrollado dentro el Simposio el Jueves 10 de octubre de 2013 – 15 hs. – 16,30 hs. en el Teatro Real, ciudad de Córdoba. Argentina.	
		Actividad en el Penal San Martín: Walter Alemandi.	Viernes 11 de octubre de 2013 por la mañana después de la obra del grupo Nenufar. Ciudad de Córdoba. Argentina.	
		Ponencia Trabajo de investigación. Teatro y Prisión en Argentina: Claudio Pansera.	Jueves 10 de octubre de 2013. 13 hs. – 15 hs. – Teatro Real, ciudad de Córdoba. Argentina.	
	No participante (público)	Obra de teatro “La Piscina” con actores y actores-detenidos del grupo de teatro La Reja, Santa Fe.	Programada en el espacio de la capilla del “Buen pastor” el viernes 11 de octubre de 2013 a las 21 hs. y en el espacio “Museo de las Mujeres” el sábado al final de los talleres, ciudad de Córdoba. Argentina.	
		Presentación del producto del laboratorio del grupo Nenufar del Penal San Martín	Viernes 11 de octubre de 2013 por la mañana, ciudad de Córdoba. Argentina.	
Análisis de Material Documental	Se indagó sobre diversos materiales relativo a la temática desde diversos ámbitos entre ellos el periodístico, el material documental que posean los responsables de las experiencias artísticas, otros materiales creados <i>ad hoc</i> , etc. A su vez, se profundizó en indagaciones sobre dispositivos desarrollados en la cárcel. Por ejemplo el PUC - Programa Universitario en la Cárcel (UNC): < http://www.ffyh.unc.edu.ar/programas/programa-universitario-en-la-carcel >, (visualizado el 30/11/2013)			

Tabla N° 1: Aspectos metodológicos

Como hemos visto, entonces, con el objetivo de responder a la pregunta de investigación, se utilizaron diferentes técnicas metodológicas para acceder a la información. La primera y más importante es la entrevista semi-estructurada⁶⁷. Como afirma Rita Bichi

⁶⁶ Importa esta entrevista dado que es la única que da voz a un ex – detenido, actual actor en el grupo teatral “La Reja”, que ha atravesado una experiencia teatral y puede narrar desde su punto de vista lo vivido. A fines de codificación usaremos “A” de actor para inaugurar sus narraciones.

⁶⁷ En cuanto a la entrevista, podemos agregar: "a menudo es importante si uno necesita saber lo que piensan un grupo de personas, o la forma en que interpretan un evento o serie de eventos, o lo que han hecho o tienen previsto hacer (...) en un estudio de caso, los entrevistados son seleccionados sobre la base de lo que

(2007), la "entrevista es el término más general que se utiliza para identificar la interacción que se produce entre los que estudian un fenómeno social y quien se supone, por parte del erudito, capaz de ofrecer información útil y adecuada a la operación cognitiva en acto. Se puede considerar como un conjunto de actos de interrogación (Nigris, 2003), entendida como acción social que se lleva a cabo durante un intercambio destinado a fines cognoscitivos." (pág. 15)⁶⁸. Consciente de los diferentes tipos de entrevistas disponibles⁶⁹ y de las propiedades que estas pueden tener -estandarización⁷⁰ y direccionalidad⁷¹- por razón del espíritu de la investigación, elegimos aquellas semi-estructuradas que se inscriben en el encuentro del continuum estandarización-no-estandarización / direccionalidad-libertad (cuestionario versus entrevista en profundidad o etnográfica, etc.).

Creemos que este tipo de entrevistas son un instrumento coherente en la investigación social ya que esta idea "encaja perfectamente en el marco de interpretación de la observación participante y de grupo, ya que su valor no está en el carácter referencial - informar sobre cómo son las cosas- sino performativo. La entrevista es una situación *vis-à-vis* en donde se encuentran diferentes reflexividades pero, también, en donde produce una nueva reflexividad. Así, la entrevista es una relación social a través de la cual se obtienen declaraciones y verbalizaciones en una instancia de la observación directa y la participación." (Guber, 2001: s/d). "La diada entrevistado/entrevistador es típico de las entrevistas individuales. Las entrevistas colectivas, aquellas en las que se encuentran juntos más de dos individuos, la interacción entre los protagonistas cambia y la conducción de la entrevista, sin dejar de ser necesarias características antes mencionadas, modifica sus tareas y por lo tanto su desarrollo." (Bichi, 2007: pág. 18)⁷².

Las selección de los agentes a los cuales se les ha realizado la entrevista semi-

podrían saber para ayudar al investigador a armar las piezas de un rompecabezas o confirmar la correcta alineación de las piezas ya existentes (...) Si la necesidad es la de explorar información y dar a los entrevistados la máxima flexibilidad en la estructuración de sus respuestas, entonces, las preguntas abiertas son el camino a seguir". (Aberbach, Rockman: 2002, p 673.). La traducción es mía.

⁶⁸ La autora continúa: "...los rasgos que califican la entrevista pensada para la investigación social, se resumen de la siguiente manera: es una interacción social, que puede ser directa o mediada; es causada por uno de los participantes en la interacción, es decir, el entrevistador; se desarrolla en una situación relacional; posee un propósito de conocimiento científico; es impulsado por el entrevistador; el entrevistador utiliza un rastro de interrogaciones; se propone a (un número sustancial de) sujetos elegidos de manera razonada". (Bichi, 2007: pág. 16).

⁶⁹ Los tipos de entrevistas dependen de los singulares actos interrogativos que se suelen dividir en: "...preguntas cerradas, preguntas abiertas, relanzamiento (o preguntas sondas o preguntas sondas neutrales sonda o *probes*). En la clasificación más común, donde se distingue entre el cuestionario y entrevistas, a su vez dividida en entrevista semi-estructurada y entrevista en profundidad (o con muchas otras etiquetas con las que se acostumbra a designar esta entrevista), las interrogaciones definidas cerradas son prerrogativa del cuestionario, mientras que las llamadas preguntas abiertas son la prerrogativa común a las tres. Los relanzamiento, por último, se considera al pedido de mayor detalles típico de la entrevista en profundidad". (Bichi, 2007: pág. 22).

⁷⁰ Se define estandarización considerando: "...la uniformidad de los actos de interrogación en una entrevista individual, tanto en cuanto a su forma, tanto por lo que se refiere a la orden de su presentación a los encuestados." (Bichi, 2007: pág. 25).

⁷¹ La direccionalidad, a su vez, se puede definir como: "...la posibilidad, por parte del investigador, para determinar el contenido de la entrevista o incluso, revirtiendo el punto de observación, la falta de libertad, por parte del entrevistado, que decide el contenido de sus respuestas." (Bichi, 2007: pág. 31).

⁷² En dos oportunidades, como puede ser visto en la Tabla n° 1 hemos realizado entrevistas a dos personas contemporáneamente, es decir, el caso de Devoto: las responsables trabajan como *par pedagógico* (explicado a posteriori) y era imposible pensar entrevistas por separado; el caso de Santa Fe, en donde el responsable de la experiencia en la Cárcel de las Flores es también entrevistado con un ex – detenido que atravesó la experiencia teatral y ahora forma parte de la compañía del teatro "La Abadía" de Santa Fe, la posibilidad de hacer la entrevistas juntos es manifestación de los vínculos creados y las potencialidades concretas de los nuevos modos de convivialidad que este trabajo pretende demostrar.

estructurada nace a partir de los participantes al Simposio Latinoamericano Teatro, Cárcel y Comunidad de octubre 2013 en Córdoba, Argentina. Entendemos que la presencia y participación a este simposio determina ya un arraigo de las experiencias en las respectivas instituciones carcelarias y un trabajo relativo a la construcción de red y a la socialización de las prácticas y saberes. Son, luego, las ulteriores referencias a otras experiencias teatrales que estos mismos responsables nos dieran las que han, en forma de *bola de nieve*, sellado el universo de los casos, ofreciéndonos legitimidad y validez del campo estudiado y, por ende, de las narraciones que serán analizadas en un segundo momento. Los primeros seleccionados fueron los responsables de Buenos Aires (casos de las instituciones carcelarias de Ezeiza y Devoto), de Córdoba (Bower), de Santa Fe (Las Flores). El experto de Chile, de Bolivia y de Buenos Aires. Este último señaló al caso patagónico (Río Gallegos) y las responsables que operan en Devoto señalaron el caso chaqueño (La Alcaidía).

Análisis de las entrevistas, interfaz

A partir de la experiencia de las entrevistas, que fueron realizadas -como señalamos en la tabla anterior- a través de *Skype*⁷³ y registradas con el programa *Audio recorder*, ponemos de manifiesto el significado de los agentes responsables involucrados en las experiencias. Estos relatos, transcritos literalmente y editados para su mejor comprensión⁷⁴, serán utilizados para realizar un seguimiento de los diversos aspectos del ámbito del teatro en la cárcel en Argentina.

Las narraciones emergidas de las interacciones-entrevistas constituyen el corazón del análisis. Hemos realizado una categorización diferida en los *tropos* -lugares de la narración- en donde se encuentran los diferentes relatos de los responsables de las experiencias teatrales. Algunos de estos son: la génesis de las experiencias; la participación; el desarrollo de las experiencias teatrales (interfaz laboratorio); el desarrollo de las producciones teatrales (interfaz escenario); el trabajo del lenguaje artístico y las transformaciones; las necesidades y riesgos de las experiencias; los límites y relaciones

⁷³ Algunas notas a propósito de las entrevistas y su formato: Dada la imposibilidad de encontrarme físicamente en Argentina, las entrevistas fueron realizadas a través del programa de comunicación virtual (*Skype*). De esta manera, las video-llamadas fueron el formato a través del cual se realizaron las entrevistas que fueron registradas con un programa (*Audio Recorder*) y luego guardadas como documentos audio y, posteriormente, transcritas. Importa señalar los aspectos positivos que permitió, a través del uso de estas tecnologías, el desarrollo de las entrevistas a 14.000 km de distancia (imposible de otra manera). Varias son, de todas formas, los problemas que presenta el uso de éstas, tales como:

- La imposibilidad de controlar el espacio-tiempo de entrevista ya que los aspectos tecnológicos a veces funcionan y en otros momentos no;
- que se interrumpa la comunicación en medio de la entrevista (como sucedió varias veces con la responsable de Río Gallegos);
- la coordinación para pautar la entrevista a través de mails y la espera en la distancia;
- la diferencia horaria y la imposibilidad de realizarla a determinadas horas (encastre de opciones);
- la imposibilidad de realizarla con algunos responsables que no utilizan estas tecnologías de la comunicación (como el de Jujuy);
- la impaciencia o el hastío por la imposibilidad de generar el contacto;
- la no familiaridad con el instrumento por parte de los entrevistados que hizo que a veces se pierda la oportunidad.

⁷⁴ Con respecto a la transcripción de los trozos de entrevistas, interesa señalar que hemos editado las partes de redundancia, titubeo, exclamaciones de nuestros entrevistados. La intención no ha sido disminuir aspectos de verdad en las respuestas sino más bien facilitar la lectura, hacer comprensible las transcripciones dado que lo que interesaba no era realizar un análisis de tipo lingüístico sino más bien de sentido. Entendemos necesaria y legítima esta operación de mejorar el texto transcrito de la narración oral de nuestros responsables entrevistados que en nada quita la fuerza de lo expresado y de las experiencias.

institucionales; el fuera y el después de la pena; las potencialidades y proyectos que van más allá de la experiencia al interior de la institución penitenciaria.

Para mejor perfilar el análisis de las experiencias vamos a utilizar la categoría de interfaz social, funcional como herramienta analítica (y operativa) para examinar holísticamente las experiencias de lenguajes teatrales en las instituciones carcelarias. Muchas son las dificultades que esta aproximación posee ya que los supuestos de partida son la de la política como arena, la libertad y los modos de articulación y gestión entre el estado y la sociedad en proceso de interacción que distan de los condicionantes relativos a las instituciones carcelarias. De todas formas, podemos citar algunas de las cuestiones que nos servirán para delinear nuestras interfaces. Daniel Duhart (2004) localiza la utilidad de este enfoque ya que "a nivel micro-local y regional interactúan una serie de actores⁷⁵, tanto individuales como colectivos, que representan diferentes puntos de vista y miradas del mundo" (Duhart, 2004: pág. 3), y así es que "este enfoque nos permite analizar las diferentes lógicas culturales y de conocimiento de los actores que interactúan en estos niveles, los tipos de relaciones sociales que se establecen entre ellos como un producto de esas lógicas y las consecuencias de que tiene este proceso." (Duhart, 2004: pág. 3). Para Norman Long una interfaz es "un espacio de intercambio entre dos o más sistemas" (Long citado por Durston, 2004: pág. 4) y una "interfaz social" se desarrolla "en los puntos donde se cruzan los diferentes mundos vitales o campos sociales" y donde se pueden "cambiar las metas, las opiniones, los intereses y las relaciones de los grupos involucrados" (Long citados por Durston, 2004: pág. 4).

Norman Long (1999)⁷⁶ sostiene que su análisis de interfaz orientada al actor sirve "para la comprensión de la diversidad cultural, la diferencia social y el conflicto inherente a los procesos de intervención para el desarrollo. Las interfaces se producen generalmente en los puntos donde diferentes, y a menudo contradictorios, mundos vitales o campos sociales se entrecruzan, o más concretamente, en situaciones sociales o arenas en las que las interacciones se orientan en torno a los problemas de la creación de puentes, organización, segregación o protesta social, con puntos de vista evaluativos y cognitivos. El análisis de interfaz tiene por objeto aclarar los tipos y las fuentes de discontinuidad social y de conexión,

⁷⁵ Con respecto a la categoría actor: "El lenguaje de la política y la ciencia política decantan algunos términos, si no verdaderas y propias metáforas interpretativas (Edelman, 1988), del vocabulario de la dramaturgia. Entre ellos, uno de los más utilizados es precisamente la de actor. No es casual que en el estudio de las políticas públicas tal término es uno de los más utilizados en un nivel descriptivo, cuando se narra, reconstruyéndola, una política que cuando se razona analíticamente o teóricamente sobre los conceptos fundamentales de la disciplina. No es casualidad, ya que si en el lenguaje dramático el actor es el que actúa en la escena interpretando algún papel, en el estudio de las políticas los actores de *policy* (individuales o colectivos) son precisamente los elementos que caracterizan el curso de la política, con sus interpretaciones, sus roles, sus acciones e interacciones. De la misma manera que la escena del teatro está lleno de actores que hablan, conversan, actúan, también el escenario de las políticas se caracteriza por la presencia de actores que se comunican e interactúan. Los actores teatrales, actuando, dan vida al drama, los actores de las políticas, accionando, dan vida y contenido a esas políticas. Los *policy actors* hacen las políticas públicas (...) Hacemos hincapié, concluyendo como abrimos con el uso de la esfera teatral, que al igual que los actores en el escenario interpretan las partes subjetivamente y de acuerdo a sus capacidades e inclinaciones, de la misma manera los actores individuales involucrados en las políticas públicas pueden interpretar de acuerdo a sus creencias e inclinaciones el guión escrito para ellos por las instituciones y/u organizaciones a las que pertenecen." (Giuliano y Capani: 1996, pp. 35-37) La traducción es mía. Si bien en la tradición del análisis de interfaz y de política pública la categoría más popular es la de actor, en este trabajo haremos uso de la categoría de sujeto y de agente, pensando en la capacidad de acción o empoderamiento con horizontes de transformaciones sociales que el pasaje de la primera a la segunda posee.

⁷⁶ La traducción de los párrafos del autor es mía.

presentes en tales situaciones e identificar las modalidades organizativas y culturales de reproducción y transformación" (ibíd.: pág. 1). El autor sostiene que "si bien la palabra "interfaz" tiende a transmitir la imagen de algún tipo de articulación a dos lados o la relación cara a cara, las situaciones de interfaces sociales son más complejas y múltiples en la naturaleza, contienen dentro de ellas muchos diferentes intereses, relaciones y modos de racionalidad y poder" (ibíd.: pág. 1). De este modo, el análisis de interfaz habla de entidades organizadas de relación y voluntad que "se concentran en los vínculos y las redes que se desarrollan entre los individuos o grupos mas que en las estrategias individuales o de grupo. La continua interacción fomenta el desarrollo de límites y expectativas compartidas que dan forma a la interacción de los participantes a fin de que con el tiempo la propia interfaz se convierte en una entidad organizada de relaciones entrelazadas e intencionalidad." (ibíd.: pág. 1). La interfaz, desde este punto de vista, se ve como una zona de conflicto, incompatibilidad y negociación. Lo que es evidente es que la interfaz es un lugar donde se manifiesta el choque de paradigmas culturales: "El concepto de interfaz nos ayuda a concentrarnos en la producción y transformación de diferencias en las visiones del mundo o paradigmas culturales. Las situaciones de interfaz a menudo proporcionan los medios a través de los cuales los individuos y los grupos definen sus propias posiciones culturales o ideológicas en relación a quienes esposan o tipifican los puntos de vista opuestos."⁷⁷ (ibíd.: pág. 2). Es interesante destacar la centralidad de los procesos de conocimiento, en nuestro caso de estudio es esencial. "El conocimiento es una construcción cognitiva y social que se deriva de y es constantemente modelado por las experiencias, encuentros y discontinuidades que emergen en los puntos de intersección entre los mundos vitales de los diferentes actores. Varios tipos de conocimiento, incluyendo las ideas sobre sí mismo, otras personas y el contexto y las instituciones sociales, son importantes para entender las interfaces sociales (...) Un enfoque de interfaz entonces representa el conocimiento como el resultado de "un encuentro de horizontes". La incorporación de nuevas informaciones y nuevos marcos discursivos o culturales sólo puede tener lugar sobre la base de los conocimientos ya existentes y las modalidades de evaluación, que a su vez re-forman a través del proceso comunicativo. Es así que el conocimiento surge como producto de la interacción, el diálogo, la reflexión y contextos de significado, y se refiere a aspectos del control, de la autoridad y del poder." (ibíd.: pág. 3). Otros aspectos a destacar del análisis de interfaz tienen que ver con la dimensión discursiva. La interfaz es un área compuesta por múltiples discursos (dominante, hegemónico, sectario, de grupo, individualista, etc.) y este tipo de análisis un óptimo instrumento para detectar el nivel discursivo: "Una importante tarea de análisis de interfaz es el de especificar el conocimiento y las implicaciones de poder de esta interacción y la fusión o la segregación de los discursos opuestos. Prácticas discursivas y habilidades se desarrollan principalmente en las circunstancias de la vida social cotidiana y se convierten en puntos críticos particularmente sobresalientes de la discontinuidad entre los mundos vitales de los actores. Es a través de la lente de la interfaz que estos procesos pueden ser mejor capturados conceptualmente." (ibíd.: pág. 4).

⁷⁷ Nuestro autor describe: "Estas diferencias no son sólo las idiosincrasias personales, sino que reflejan las diferencias determinadas por los patrones diferenciales de socialización y de profesionalización, que a menudo resultan en la falta de comunicación o un choque de la racionalidad (Chambers 1983; Box 1984). El proceso se ve agravado por la coexistencia de diferentes modelos culturales o principios de organización dentro de una misma población o las organizaciones administrativas (Ley 1994), lo que crea un margen de maniobra para la interpretación y el uso de estos valores o puntos culturales de vista ". (Long, 1999: pp. 2-3)

Aunque la mayor parte de los estudios de interfaz se ha llevado a cabo en el análisis de política rural, esto no supone un problema para identificar el potencial del enfoque que se utilizará en otros campos, teniendo en cuenta la dimensión del desarrollo, ya que "Metodológicamente esto requiere un conocimiento etnográfico detallado de la vida cotidiana y de los procesos por los cuales las imágenes, las identidades y las prácticas sociales se comparten, impugnan, negocian, y a veces rechazan por los distintos actores involucrados. Como se muestra a continuación, la noción de interfaz social proporciona un dispositivo heurístico útil para identificar y analizar los puntos críticos de la intersección entre los diferentes campos o niveles de organización social. Es en estas interfaces que las diferencias y discontinuidades de valores, intereses, conocimientos y poder son reveladas." (Long, Liu, 2009: pp. 71-72).

Estas categorías analíticas nos servirán para crear la diada descriptiva de las experiencias teatrales: el laboratorio y el escenario, en donde está presente el público. Estos dos aspectos constituyen los espacios claves que habilita el éxodo, construcción de convivencia a través del lenguaje teatral que facilita la transformación del conflicto en diversos niveles.

Capítulo III: Análisis

No podremos dar cuenta de la vastedad y profundidad del territorio que estamos explorando, es decir, la incidencia y repercusiones de las experiencias teatrales en instituciones carcelarias argentinas. Serán, de todas formas y como señalamos en el capítulo anterior, las entrevistas semi-estructuradas que hemos desarrollado con nuestros responsables aquellas que darán contenido al análisis que realizaremos en este capítulo, aproximándose a dibujar un mapa en el cual inscribiremos las geografías del mundo conocido. En estas interacciones han emergido múltiples significados que tienen que ver con las percepciones y los sentidos del accionar de tales agentes en esas instituciones. Los emergentes pueden relacionarse con cuestiones relativas a las condiciones de vida institucional, a los regímenes de autoridad y de poder, la utilización de micro poderes, las dinámicas internas a la institución carcelaria, cuestiones -luego- relativas a la experiencia teatral en el contexto carcelario, las transformaciones que a partir de estas experiencias acontecen, los riesgos de tales operaciones, los límites a la acción, el deseo y sentido profundo y las perspectivas a futuro, entre muchas otras.

Por cuestiones de espacio y objetivos metodológicos nos limitaremos al desarrollo de los aspectos más relevantes, a través de la individuación de algunos *tropos* narrativos que nos servirán para dibujar y leer este mapa, los sentidos que describen las mismas y, tensando el discurso, los intentos por explicar las transformaciones que en ellas avienen. La descripción verterá en lo relativo al análisis de la experiencia: cómo nace; quién lo decide; cómo se desarrolla; quién lo financia. Como mencionado poco antes, re-significaremos la categoría de interfaz para describir dos momentos o continentes-movimiento: la interfaz laboratorio y la interfaz escenario, interrelacionadas e intersecadas. Imprescindibles para lograr una mayor eficacia en la transformación del conflicto⁷⁸.

Siempre a partir de las narraciones de las entrevistas, categorizaremos el concepto de transformación del conflicto a nivel individual. Específicamente explicaremos, a partir de las narraciones de nuestros responsables, cómo funciona la modificación de perspectivas en las biografías de los detenidos que participan de la experiencia teatral, haciendo referencia a cómo repercute en el contexto carcelario y en el territorio. Este es el motor de la política, la cuestión vital, el corazón del acto de la justicia restaurativa. Haremos también un comentario relativo a las transformaciones individuales de los otros agentes relacionados con la política tales como los mismos responsables artísticos y los agentes carcelarios, delineando las tendencias transformativas que tocan, entonces, la institución toda y -en una perspectiva de ingeniería cultural-, al territorio en donde la institución carcelaria se ubica físicamente.

Importa, entonces y en primer lugar, poner en evidencia que los responsables de las experiencias teatrales son, por su sola presencia en la institución carcelaria, agentes de transformación social/cultural. La potencialidad de convertirse en un verdadero motor de transformación se encuentra (más o menos) latente y (más o menos) explícita en cada uno de los responsables, siendo la consciencia del rol que se juega en esa institución, a través de la utilización del lenguaje teatral, determinante. Afirmamos que el lenguaje teatral posee códigos e instrumentos, prácticas y dinámicas que determinan una gramática que -en alguna manera- trasciende al agente responsable de la experiencia y hace que tal situación valga para alterar la que podríamos también denominar gramática carcelaria.

⁷⁸ Todas las negritas en los párrafos transcritos en este capítulo de análisis son mías.

Imposible no tener en cuenta el nivel decisional (unas de las dimensiones del poder) al interior de la institución carcelaria. Como veremos más adelante, para que una experiencia teatral se pueda desarrollar dentro los muros carcelarios se tienen que combinar variados factores. Importa, sin dudas, contar con un mandato institucional: el Ministerio de Educación o de Cultura Nacional o Provincial, el Instituto Nacional del Teatro, la Secretaría Nacional de Derechos Humanos, en la mayoría de los casos estudiados son los que financian al (o a los) responsables de estas experiencias. Introducimos el análisis con la indicación de quiénes operan financieramente las experiencias. El primer párrafo de tipo generalista, pertenece a nuestro experto investigador que nos dice:

“...a veces toma la forma de contratar un docente de teatro, entonces es el estado concretamente el que articula la existencia de esos espacios (...) el Instituto Nacional del Teatro contrata a un trabajador independiente, a un formador independiente para que vaya a trabajar a la cárcel, en algunos casos también los artistas o docentes solicitan un subsidio al Instituto para ir a trabajar a la cárcel (...) hay grupos independientes que deciden ir a trabajar por su cuenta, algunos ligados a movimientos de derechos humanos o políticos, entonces desde su militancia es ir a trabajar a esos espacios y llevar la posibilidad de un taller de teatro y existen personas sueltas simplemente que por iniciativa personal deciden llevar a delante la iniciativa, voluntariado digamos...” (E1)

Mas la financiación, en otros casos, se encuentra relacionada con programas de tipo estatal o provincial y co-financiada con otros proyectos que, si bien tenían que ver con la institución carcelaria y el teatro, poseían un movimiento de democracia cultural descendiente (llevar producciones teatrales a la institución penitenciaria) y no ascendente (producir teatro al interior de las instituciones carcelarias). Nuestro responsable bonaerense describe este pasaje:

*“...de Nación, o sea, empezó así, la Comedia de la Provincia de Buenos Aires tiene un programa anual, que se llama el Teatro Victoria, donde convoca, hacen concursos de dramaturgos, hacen una selección de dramaturgos y después eligen un dramaturgo por región, tienen, digamos el Norte, Sur, Este y Oeste y después hacen un concurso de elencos, el elenco que gana le asignan una obra escrita por un dramaturgo de su misma región (...) ese programa incluía la interpretación de estas obras en diferentes instituciones, o sea, en la cárcel, en la escuela, se difundía también por radio, en tierra de teatro después a través del programa y demás, y entonces bueno yo, quedé seleccionado, escribí una obra y me la pidieron inicialmente para la cárcel, de hecho se estrenó en el Penal de mujeres en Ezeiza y después seguí participando del programa, como te decía, a través de la obras que representábamos así en los diferentes penales, después, el que estaba a cargo, el que inició el programa este, de talleres es Lito Cruz que **presentó un proyecto en el Ministerio de Justicia, se lo aprobaron y ahí él armó como un equipo para desarrollar los talleres, la idea, es hacer, se inició hace un año y medio recién (...) trabajando con las clases y demás, porque el proyecto contempla todos los penales federales antiguamente había como algunas experiencias sueltas pero, en Devoto creo que había, bueno de hecho las chicas**⁷⁹, pero era, era más bien, eran programas que dependían de Educación (...) entonces eran como hechos (...) en algún penal el personal de Educación decidía que haya una actividad determinada y (...) pero no era un actividad (...) claro, tal cual, eran hechos aislados, **este programa lo que hizo fue poner un docente en cada penal, a cargo de grupos para que todas las actividades de dieran en ámbito federal, los penales y así fue como, dentro de la provincia de Buenos Aires, porque hay penales que dependen de la Nación y que están en las provincias que no tiene todavía este alcance, y hicimos cuando había presupuesto como una serie de funciones en penales en provincias que dependían de la Nación, entonces, se***

⁷⁹ Por *las chicas* nuestro responsable alude a aquellas de la experiencia en la institución carcelaria de Devoto, entrevistadas también para este trabajo, codificadas como R2.

llevaban obras al interior y eso se cortó el año pasado por falta de presupuesto...” (R1)⁸⁰

Existen, luego, recorridos menos lineares o trazados no directos. En el caso de nuestra responsable patagónica, su experiencia inicia con tareas no retribuidas, financiadas en un segundo momento por el Instituto Nacional del Teatro y finalmente, a través del Servicio Penitenciario, el Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. Las condiciones de este recorrido y el uso y destino en su testimonio:

*“...te cuento que trabajaba gratis (...), empecé trabajando gratis, yo trabajé durante cuatro años gratis en la cárcel, bueno, el tercer año, **después de muchos encuentros y desencuentros el Instituto Nacional del Teatro me aportaba durante seis meses algún pequeño dinerillo que realmente lo utilizaba para el trabajo dentro de la cárcel porque si no, no me daba porque no tenía con qué (...)** pero trabajaba durante seis meses en el año y nunca me daba resultado y cuando empezamos, cuando empezaron a ver las obras, las cosas que lográbamos hacer, especialmente el cambio de conducta de ellos...” (R3) // “...yo estoy **rentada por el Servicio Penitenciario, el Servicio Penitenciario hace un nombramiento, en realidad me lo hace el Ministerio de Justicia y Derechos Humanos un nombramiento en la cárcel (...)** desde Nación (...) como profesora rentada de teatro y ingreso en este modo de trabajo hace seis años, estoy cobrando, este el año número 12 que estoy trabajando (...) tampoco me voy a morir con todo lo que me pagan (...) y **la verdad que el 90% de mi sueldo lo pongo en elementos para teatro en la cárcel (...)** pero bueno, ya no preguntan si voy a seguir, yo tengo un contrato de marzo a diciembre, enero y febrero no cobro, pero bueno, está fantástico, antes trabajaba seis meses, ahora puedo estar todo el año...” (R3)*

Otro de los modos de financiamientos, a nivel nacional pero articulado en cada provincia, lo encontramos en el siguiente párrafo, relativo a nuestro responsable de la Alcaldía, en Resistencia, Chaco. Nos explica su recorrido, también iniciado en una instancia y luego transmutada a otra:

*“...**corresponde al Ministerio de Educación de la Nación (...)** es un programa nacional (...) funciona todavía (...) en realidad, está como más conectado a lo que es el Ministerio de Educación de todo el país, **cada provincia a través de su ministerio de educación**, es un proyecto que vos lo podés explotar en distintos ámbitos (...) había colegios, en este caso la cárcel (...) la cárcel es la Alcaldía de Resistencia, es una cárcel de depende de la provincia, acá tenemos dos cárceles, una es la federal (...) de la Nación, es la unidad 7 y la otra es la Alcaldía, la Alcaldía es la provincial (...) en la que depende de la provincia (...) a la cárcel en realidad llegué por ese proyecto del CAJ que me dieron una oportunidad en ese año, 2008, que estaba atravesando una situación económica no muy bien, **estaba contratado en el Instituto de Cultura, que ahora ya soy de planta (...)** en el Instituto de Cultura, pero en ese tiempo no estaba contratado, los sueldos estaban un poco demorados, entonces, me habían ofrecido trabajar en ese proyecto, era una plata que me venía bien entonces comencé a leer un poco de esto, de la educación en contextos de encierro...” (R4)*

Otra de las posibilidades es aquella propuesta por la educación de adultos a nivel provincial que prevé instancias de formación teatral en contextos de alta vulnerabilidad como barrios periféricos o instancias carcelarias. Esto facilita, a su vez, la estrategia de nuestro responsable cordobés que puede combinar su accionar docente con aquel artístico⁸¹:

⁸⁰ Para la presente investigación nos interesan los casos en donde el responsable de la experiencia desarrolla su actividad con algún tipo de mandato institucional, es decir, financiado por organismos del estado (nacional o provincial) o relacionado con programas de tales instancias públicas.

⁸¹ No desarrollaremos, en este ámbito, las categorizaciones diferidas relativas a los diversos tipos de teatro (social, de investigación, comercial, independiente, oficial, etcétera). Baste indicar que importaría profundizar este aspecto en modo tal de continuar a describir la matriz a través de la cual los diferentes responsables de experiencias perciben y agencian tales experiencias. El modo en la cual se ponen frente estas

“...porque la modalidad en la que estoy hace que yo trabaje en dos **escuelas**, nocturnas, o bueno a veces hay **dentro de la escuela nocturna**, estoy en una que es diurna pero que pertenece a la misma modalidad porque tiene una característica determinada, es decir, desde el año pasado yo trabajo con mujeres bolivianas (...) que están en un barrio de Córdoba en donde el 95% de la población es boliviana y las características son muy diferentes, eso es en el horario diurno porque es muy difícil llegar, porque no hay ómnibus, etcétera, etcétera, porque no hay seguridad, porque bueno, entonces yo trabajo en dos escuelas (...) **a mí me resulta más conveniente trabajar en la cárcel porque me da la posibilidad de aglutinar**, estoy en la cárcel, después voy a una escuela nocturna y entonces puedo tener estas actividades en el mismo día (...) lo cual hace que con mi actividad como artista yo tenga mayor posibilidad de acordar ensayos en diferentes días, de poder viajar con mis obras, etcétera, etcétera, esto por un lado y por otro lado, sí, me sigue interesando y todos mis proyectos son a nivel de las instancias en contextos de encierro fundamentalmente lo que tiene que ver con lo social, yo tengo otros proyectos que son proyectos artísticos directamente (...) profesionales, con actores (...) estoy yendo en este momento, eso va variando, estoy yendo una vez por semana, porque se digita una carga horaria y un determinado modo...” (R5)

El último caso presentado en este acápite es el santafesino. Posee una particularidad dado que el responsable de la experiencia dirige un teatro en la ciudad de Santa Fe (La Abadía). Se repite, de todas formas, el desarrollo de la actividad en modo gratuito por un primer período y luego una instancia de reglamentación a través del Servicio Penitenciario Provincial. Al contarnos su primer producción nos relaciona también sobre cómo la institución carcelaria se entera de su presencia y las etapas de la financiación:

“...en ese sentido, siempre me mandé por mi cuenta, es más, yo el **primer año fui sin cobrar un mango**, ellos se sorprenden cuando estrenamos Bar Cacho porque hay mucha gente en otros niveles, Secretario de seguridad y demás de la provincia que no tenían la más pálida idea de que había alguien dando un taller de teatro ahí adentro (...) se enteran cuando salta la noticia en los medios, cuando salta porque fueron medios de prensa, fueron todos a la cárcel, siempre la idea es hacer un poco de ruido, no para hacer bombo para nosotros sino que para que alguna vez se cuente también que se hacen cosas buenas ahí adentro, que era un poco la idea que siempre lo charlamos mucho, siempre salen las noticias cuando hubo fuga de presos cuando el preso mata alguien afuera pero nunca cuando se están haciendo cosas copadas ahí adentro (...) entonces siempre yo tenía esa posibilidad por el teatro de tener bastante aceitado la parte de prensa cuando salta la prensa, me acuerdo el mismo día o al día después **me mandan a llamar diciendo si yo tenía contrato o no, yo no tenía ni contrato, yo no tenía nada** (...) lo cual a ellos los asusta mucho porque si me hubiera pasado algo en esos ocho meses que yo estaba yendo a la cárcel (...) hubiera sido un quilombo para ellos **así que rápidamente me elaboran un contrato y a mí durante los dos primeros años me pagaban con la venta, la cárcel de Las Flores tiene una granja que venden pollo y verduras** (...) **bueno a mí me pagaban con esa caja chica o sea yo sí no se vendían pollos yo no cobraba directamente** (...) era un poco así me pagaban con eso, me hicieron un contrato rápidamente y los dos o tres primeros años no recuerdo bien me pagaban con la caja chica después ya, **ahora tengo un contrato que me lo hacen año por año, me lo hace la Dirección General de Servicio Penitenciario de la Provincia** (...) me hace un contrato que dura básicamente es un contrato en el cual ellos se cubren por cualquier cosa que me pase a mí, este, el dinero no es mucho pero tampoco me hinchan mucho las bolas o sea yo manejo un poco los días que voy o que no voy pero como que estoy un poco más legal, van a hacer nueve años ¿nueve? Claro...” /// “...yo tampoco hice gestiones (...) no lo hago por una razón simple, me da mucha libertad trabajar así, es más me pagan el sueldo está bien, **el día que no me lo paguen seguiré yendo** pero también me da, vos viste que nadie da nada gratis, menos en política, así que yo prefiero no involucrarme en ese aspecto (...) como que todo se tiñe de política y yo siempre intenté tener la camiseta del preso, siempre fue así (...) por eso podemos decir lo que decimos en las obras de teatro, al que le guste le guste y el día que no le guste más me dirán mire Alemandí, no entre más...” (R6)

experiencias, seguramente determinará parte del resultado, el *ethos* transversal a la experiencia toda.

Como hemos visto, el origen pecuniario de las experiencias estudiadas es variado (y fundamental, por cuestiones relativas a la profesionalidad y lo que ello conlleva), determinando también una variedad en los tipos. Igualmente es posible decir que todas las experiencias poseen rasgos comunes (que describiremos sucesivamente) y que una primera diferencia radica en estar inscrita (o no) en una red de experiencias del estilo⁸².

Este primer discriminante no puede ser el único, en este sentido, nuestro experto investigador argentino describe el campo que se crea a partir de pensar e instrumentalizar el lenguaje teatral en aras de la transformación social⁸³. El universo de casos es vasto y según lo narrado por nuestro experto se puede hablar de unas cincuenta experiencias teatrales más o menos activas, constantes, formales en instituciones carcelarias. El próximo párrafo, siempre de nuestro investigador clave, nos servirá para construir una primera aproximación de los tipos de experiencias y las dimensiones que las integran:

“...hay muchos casos muy distintos, como que está absolutamente individualizada la cuestión y depende mucho de la capacidad de gestión del docente, de la permeabilidad que tengan las autoridades penitenciarias provinciales o federales, depende el caso y la iniciativa también muchas veces de la comunidad respecto del interés que haya de apoyar esas iniciativas, hay muchos talleres que tienen ya entre 8, 10, 12 años de funcionamiento, muchos trabajan únicamente con un sentido recreativo, entonces, normalmente, es el trabajo que hace el docente dos o tres horas por semana, es esa actividad y luego se cierra, muchos otros docentes se preocupan por darle un cuidado estético y de producción teatral, entonces, hay un trabajo sobre la dramaturgia, la selección de las obras con los internos y luego un trabajo de taller para mejorar la calidad de representación, las posibilidades de cada uno y posteriormente la representación de las obras, ahí ya se abre una alternativa entre los que hacen las representaciones dentro de las unidades penales o los grupos que se logran consolidar con los años y tienen permiso, salidas especiales para hacer esas funciones, algunos hacen funciones en el marco de algún festival teatral, en todas las provincias hay fiestas provinciales de teatro que organiza el Instituto Nacional del Teatro, entonces, muchas veces esos grupos son invitados también a participar, generalmente no a competir pero sí a presentar sus obras, eso también les da una

⁸² Es el caso bonaerense (R1) que, como leeremos más adelante, su experiencia se relaciona con otras que se desarrollan en los penales federarles ubicados en el área geográfica de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

⁸³ Analizaremos la incidencia efectiva de las experiencias teatrales en instituciones carcelarias relativas a la idea de transformación del conflicto. Si bien este es el *eje ético* que guía los accionares y reflexiones en este campo, es necesario pensar también la existencia de experiencias cuyo límite sea efectivamente el de sostener el status quo sistémico-institucional. El siguiente párrafo se focaliza en el interés del investigador en la novedad que la gramática teatral otorga y en las jornadas de Cultura y Desarrollo Social. A su vez, pone el acento en la necesidad de producir investigaciones para su ulterior conceptualización cuyo objetivo final es la estructuración de políticas públicas. Así las cosas, nos dice que llega a estas experiencias: *“...en la búsqueda de materiales nuevos, de inquietudes, buscando cosas originales (...) **experiencias que venían utilizando el teatro como una herramienta para lograr otros objetivos, que eran básicamente, mejorar la vida en comunidad, atender distintos problemas trabajar en la transformación social ¿no? o sea el teatro utilizado como una herramienta, con un sentido político, no era una experiencia nueva, o sea hay un movimiento por ahí, que son a fines de los sesenta, durante los setenta también se trabajó bastante en lo que era el teatro político, el teatro en barrios de emergencia, en villas, teatro con contenidos políticos bastantes acentuados, o sea, había un montón de antecedentes ya dados, pero a partir de las primeras jornadas de Cultura y Desarrollo Social que organizamos en el año 2003 ese año (...) cuando abrimos la convocatoria, fue así como una sorpresa encontrarnos que de golpe se habían inscripto 73 proyectos (...) se presentaron un par de trabajos de gente que estaba trabajando ya en la cárcel de Devoto, después también un grupo que estaba trabajando ya en la Universidad de las Madres, el Grupo Sobretablas ¿no? y la idea fue (...) así como un diagnóstico de la necesidad de trabajar en lo que era la comunicación por un lado, pero también en la investigación, **investigación pensándolo en función de ofrecer visibilización de todo este campo teatral que se estaba trabajando, pero a la vez la necesidad también un poco de comenzar a conceptualizar un poco, qué era lo que estaba pasando, quiénes estaban haciendo y por qué, para tratar de aportar claridad y obviamente información y que esa información después sirviera conjuntamente para pensarla en función de políticas de gestión pública...**” (E1)***

integración, un reconocimiento de sus pares, también fuera de esos festivales a veces hay salidas puntuales cuando hay un evento (...) a veces hay funciones a beneficios de un hogar de tercera edad o un comedor comunitario entonces todos los internos van, hacen una función, luego vuelven a la cárcel, queda una acción desde el grupo en favor de la comunidad a través de la herramienta teatral, otros casos, bueno, hay grupos que trabajan con gente con salida transitoria, como es el de Salvatablas que trabajan en la Universidad Popular de las Madres (...) ellos lograron algo muy importante que era el reconocimiento por parte del juez, que además de otorgar permisos para lo que es estudio y lo que es trabajo concretamente reconocían que un taller de teatro también podía ser una salida beneficiosa y entonces les dieron permiso para ir dos veces por semana a este taller y ellos trabajan con hombres y mujeres, porque la unidad federal de Ezeiza tiene distintas cárceles y tiene posibilidad de armar grupos mezclados (...) grupos que comienzan a mezclar trabajo de internos con trabajo por ahí de gente voluntaria, externa, coordinadores se van armando grupos mixtos, entonces además del docente el día del taller también a veces gente de la comunidad interesada en la propuesta también va y se suma a la taller en sí y después posteriormente a las puestas, y por último (...) que a mí me parece uno de los trabajos más rescatables, son donde se van integrando distintos integrantes lo que es un sistema carcelario, entonces, se van sumando docentes de otros talleres, no sólo en cuanto a la colaboración del armado de vestuario, escenografía, sino también concretamente a hacer parte de los talleres (...) en Jujuy, además, los guardia cárceles también se sumaron a los talleres, cosa que es una experiencia muy interesante de lo que es el impacto en lo interno, en la comunidad, en la convivencia ¿no? estar a la par compartiendo internos y los guardias un momento de creación...” (E1)

Los tipos de experiencias teatrales, descripción del cuadro general argentino		
Dependiente de:		
1	Capacidad de gestión del docente	voluntarias profesionales
2	Permeabilidad de las autoridades penitenciarias	federales provinciales
3	Sentido de la experiencia	recreativo profesional (cuidado estético/producción teatral);
4	Lugar de la interfaz escenario (representación)	dentro de las instituciones carcelarias fuera de las instituciones carcelarias
5	Lugar de la interfaz laboratorio	al interior de las instituciones penitenciarias con detenidos con permisos transitorios
6	Tipo de grupos	uniformes (solo personas privadas de la libertad) mixtos por género por status de las personas: detenidos o externos por roles de las personas: detenidos o con guardias carcelarios

Tabla n° 2: Tipo de experiencia teatral⁸⁴

La interfaz laboratorio: cómo nace y se desarrolla

Hemos sostenido que la experiencia teatral al interior de la institución carcelaria será llamada interfaz laboratorio. Esto porque a través de la presencia del responsable teatral se

⁸⁴ De estos tipos de experiencias hemos realizado entrevistas, como desarrollado en el capítulo metodológico, a aquellas que representan la norma (mayor frecuencia). Como nos interesa la incidencia del lenguaje teatral al interior de la institución carcelaria hemos evitado todas aquellas experiencias que se desarrollan fuera de los muros carcelarios (La citada Salvatablas, por ejemplo). Siempre siguiendo a nuestro experto investigador, el caso más interesante, sea porque el grupo de la experiencia es mixto (por roles) sea porque ha generado un circuito de tipo teatral en la provincia tanto como que se está construyendo un teatro al interno de la institución carcelaria, es el de Jujuy al que, de todas maneras no hemos podido acceder porque el responsable no utiliza medios tecnológicos.

activa una nueva dinámica ayudada por las reglas de la gramática teatral y tal situación transforma (aunque sea momentáneamente) las lógicas carcelarias creando el llamado espacio de libertad⁸⁵. Es en esa interfaz (el espacio-tiempo de la experiencia teatral) que varios puntos de vista de diversos mundos se tocan, chocan, encuentran, funden, cambian.

Interesa entonces, describir los sentidos que están a la base de la presencia de un responsable teatral en esa institución: *¿Por qué se termina en la cárcel haciendo teatro?* Acercarse al mundo carcelario posee sus complicaciones y, en general, no es la primera opción de los responsables teatrales. Una aproximación relativa al ingreso a la cárcel nos la da nuestro responsable que opera en el Centro Penitenciario Federal de Marcos Paz. Su experiencia al interior se activa desde la producción teatral, llevando obras de teatro (como descripto *ad supra*: democracia cultural descendente), de allí nace la posibilidad luego de habilitar un taller, nuestra interfaz laboratorio (democracia cultural ascendente). Así las cosas, nuestro responsable nos cuenta cómo empieza y cuáles fueron los primeros objetivos (individuando ya la segunda interfaz que estudiaremos, la del escenario) y cómo se fueron revisando-ajustando tales objetivos con el desarrollo mismo de la interfaz laboratorio. Entonces, importa señalar la total originalidad que la institución carcelaria reviste para este tipo de experiencias y cómo es necesario un proceso de adaptación y reajuste (casi cotidiano):

“...yo inicié hace casi dos años y medio, casi tres, en realidad, pero en una primera instancia intenté participar de un programa que lo que hacía era llevar obras de teatro a las cárceles (...) entonces tenía dividido así como una programación en diferentes ciclos, teatro histórico, de humor, teatro del absurdo entonces empecé llevando una obra de teatro histórico (...) un programa, por ejemplo, tenés los Penales Federales la mayoría están concentrados bueno, acá en Buenos Aires, en Ezeiza, Marcos Paz, después tenés la cárcel de Devoto, ahí hay diferentes complejos y después mas o menos un año estuve llevando espectáculos, llevé también obras de Ionesco, los diferentes elencos

⁸⁵ Es llamado espacio de libertad por Boal se repite también en las narraciones de nuestros expertos. Cabe aclarar que esta metáfora es también utilizada por agentes de experiencias diversas tales como las de la universidad en la cárcel: “Creo no exagerar si resumo esas posturas como expresiones románticas sobre la experiencia, pero creo que es importante llamar la atención sobre qué es lo que hoy debemos tener en cuenta, cuando ponemos la mirada sobre el Programa UBA XXII. Si bien el propósito fue y es construir, de alguna manera, una alternativa que desde una propuesta académica promueva **“crear un espacio de libertad”** que produzca una grieta en ese gran muro que como representación real y simbólica de la cárcel se instala en toda persona privada de libertad, ya no se puede soslayar el planteo de interrogantes que consideren y reconsideren no sólo los objetivos desde el punto de vista institucional, como universidad, sino, a partir de las propias representaciones que se configuran en cada uno de los actores de este proyecto : profesores, estudiantes, presos-estudiantes, sobre el sentido y significación de la cárcel, en su doble función : “custodial” y “correctiva”.” La negrita es mía. Texto de Alcira V. Daroqui: “La cárcel en la universidad. El discurso penitenciario en la normativa y prácticas interinstitucionales”. Texto disponible en la siguiente dirección electrónica: <http://www.ffyh.unc.edu.ar/archivos/la_carcel_en_la_universidad.htm> visualizado el 18 de febrero de 2015. A su vez, como nos lo dicen las expertas de Devoto: *“...ojo que yo creo que tiene que ver eso, un poco con lo que son las clases de teatro pero otro poco con lo que cualquier clase en sí les da a ellos eso del espacio de libertad, porque también son cosas que no viven en el pabellón, no se, de cosas muy simples por ejemplo, la otra vez, este mismo chico que vino, nosotras a la clase tomamos mate todo el tiempo o casi todo el tiempo excepto los ejercicios que vemos que distrae el mate, bueno no lo tomamos, pero si no está el mate circulando en realidad llevamos un equipo de mate y ellos ya hacen mate y ceban mate todo (...) y le damos un mate a este chico y lo toma y dice, ay qué rico, un mate con gusto a yerba como que no se, el mate que toma él en el pabellón o yerba es muy mala o es muy lavado, viste, y eso también ya es esto le recuerda el espacio de libertad que sin embargo no tiene que ver con lo estrictamente teatral o (...) con lo que tiene que ver con lo estrictamente teatral surgen como un montón de cosas emotivas también a ellos los transporta a otro lado...” (R2)*. Podemos adelantar, de todas formas, que las experiencias teatrales poseen un sentido integral que ninguna otra experiencia posee o puede reproducir. Que sea una gramática que activa varios recursos (cuerpo, creatividad, interacción con los otros, espacio escénico) puede ser una de las primeras explicaciones que hacen de la experiencia teatral sustancialmente diversa a las otras actividades de extensión.

me ofrecieron abrir dos talleres, son talleres que doy actualmente y los doy ahí en el complejo de Marcos Paz, el Complejo 2, lo que se buscaba en realidad a través del taller, **el objetivo del taller era hacer montajes de obras con los internos, entonces primero se pensó como un taller más bien de dirección pero cuando empezamos a desarrollar el taller nos dimos cuenta de que había un problema (...) al momento de montar un espectáculo, pero que tenía que ver con la formación, entonces ahí planteamos el hecho de replantear el taller y entonces lo vivimos primero como una etapa de formación y después lo que sería montaje de obra...** (R1)

Nuestras segundas entrevistadas, que trabajan con la dinámica de *pares pedagógicos*⁸⁶ en el Penal Federal de Devoto, en un principio presentaron un proyecto al área Educación del Servicio Penitenciario Federal para trabajar con mujeres detenidas. En este caso, el acceso fue directo mas no con las mujeres sino en el penal masculino. En el testimonio de la entrevista a ambas se percibe el temor del ingreso y la primera transformación de la percepción de las responsables:

“- ...sí, en la de hombres (...) empezamos a trabajar, en Devoto ¿dónde es? empezamos a trabajar ahí en realidad nosotras presentamos un proyecto de taller y el proyecto en realidad era teatro para mujeres, habíamos sumado un proyecto desde lo femenino (...) cuando lo presentamos y nos hacen la entrevista nos dicen que bárbaro (...) pero nos dijeron que cárceles de mujeres había una sola, en Ezeiza, las cárceles federales acá en Buenos Aires del Servicio Penitenciario Federal son Ezeiza, Marco Paz y Devoto y mujeres había solo en Ezeiza, esa a nosotras nos queda como a dos, porque además no está en el centro de Ezeiza nos queda como a dos horas y pico de viaje de ida y dos horas y pico de vuelta bueno ...”

“-...en esa entrevista cuando nos dicen que las mujeres están solo en Ezeiza dijimos nuestra idea era trabajar en Devoto, o sea, nos dijeron bueno, **la cárcel de Devoto es de hombres, si quieren prueben y en todo caso si no se hallan, si ven que no pueden, vemos de pasar el taller a Ezeiza, entonces probamos y fuimos la primer clase y supimos que nos quedábamos ahí, siempre, este fue maravilloso, digamos...**”

“-...claro **hubo como un antes y un después**, como que el antes fue ir a todas la (...) son chicos y están encerrados y van a trabajar con el cuerpo y las emociones, yo me acuerdo que le dije a la Caro te digo una cosa, yo voy esta vez porque tengo que ir, pero no se si vuelvo, fui para probar y para ver pero bueno si no va, yo me doy cuenta de una que no va, me acuerdo que salimos de día y salimos como volando del lugar (...) felices, totalmente como una vuelta de las cosas que no se cómo, como una cosa del recibimiento de los tipos, el respeto, el respeto, todas las cuestiones y con respecto a la entrega, al laburo, porque fueron ejercicios comprometidos esos que planteamos, ejercicios corporales ¿no? me acuerdo que salimos las dos llorando de la emoción de decir no teníamos idea...” (R2)

⁸⁶ Por par pedagógico ellas mismas explican: “...y está bueno otra cosa, que yo lo estaba pensando justo ayer o antes de ayer no me acuerdo cuándo, con eso del paro docente y qué se yo (...) y estaba pensando que nosotras **empezamos a trabajar de a dos**, cuando empezamos no teníamos un por qué pero yo me di cuenta, ya hace tres años que trabajamos o sea, hace más años que trabajamos juntas en escuela pero cada una da a su grupo, pero juntas, las dos juntas frente al mismo grupo hace tres años y para mí fue como esto de trabajar como con un par pedagógico ¿no? que se llama, es como un aprendizaje veloz, porque vos cuando vas laburando como docente, vas aprendiendo de tus mismas prácticas de lo que le acertás, decís, esto está bueno para tal cosa, que se yo y lo que le pifiás, lo que ves que no pero esto (...) tenés como que terminar la clase y después repensar lo que hiciste para saber lo que le acertaste y lo que no, **al trabajar con otros, vos lo estás viendo en el mismo momento lo que funciona, lo que no funciona, lo que está bueno, porque el que está viendo en el otro** (...) claro te espejás y es como mucho más veloz, más rápido y bueno, también pasa eso que el otro te salva en situaciones en que vos no sabés resolver y el otro por ahí sabe, vos cooperás a veces con el otro, a veces el otro te ayuda a vos, a veces las dos estamos como que vamos hacia un mismo lugar y también pasa eso que vos contabas que a veces nosotras estamos discutiendo, lo que decimos, vamos a hacer tal cosa y la otra, no pero eso, hagámoslo así, no, pero te parece y como que uno abre también a los alumnos...” (R2). De lo anterior, entonces, ulterior importante aspecto del trabajo en *pares pedagógicos* es aquel de activar dinámicas de negociación entre las responsables que rompen la dinámica verticalista de la institución carcelaria y eso es lo que *abre a los alumnos* una nueva perspectiva.

Importa este testimonio por varios motivos. El primero, la dinámica de trabajo realizada de a dos en la interfaz laboratorio. Valga la pena volver a resaltar que este modo facilita una nueva aproximación a la transformación del conflicto. Compelidas al diálogo para la estructuración y desarrollo de la interfaz laboratorio, se producen instancias de negociación que van a romper la lógica de poder verticalista encarnada en la institución total. El segundo aspecto es aquel relativo a la descripción de la interfaz. En el recorrido etnográfico realizado para esta investigación y durante el Simposio cordobés tuvimos la posibilidad de realizar una observación participante en lo que fuera una simulación de la interfaz laboratorio que realizaron estas responsables. Los ejercicios teatrales propuestos eran de alto contenido físico, lo que en jerga se llama *poner el cuerpo* que necesita la adhesión por parte de los detenidos para que funcione. El último punto a resaltar es aquel mencionado hacia el final del párrafo, es decir, el de la emoción. Central en este análisis, es la cuestión afectiva-emotiva al interior de estas experiencias, con ellas se trabaja, se investiga, se produce, se crea, esta es parte constitutiva de la gramática teatral.

Afecto, emoción...amor, movimientos todos estos que están presentes en este tipo de experiencias y que jalonan, a través de la novedad y de la curiosidad, el accionar de los individuos para activar transformaciones en esos contextos de alto índice de conflicto. Nos lo narra nuestro experto chileno hablando de su experiencia y de su matriz de acción:

*“...entonces me invitaron a hacer un proyecto en una cárcel, y yo dije, bueno pues pega, y **ahí me enamoré del trabajo que se hacía** (...) y desarrollé el modelo e intervención que al final yo los formo en eso que es un modelo de intervención a través de las artes escénicas y que tiene que ver con el teatro testimonial y que desarrolla habilidades sociales y ahí empecé como a descubrir un montón de cosas que no tenía idea, entonces yo siempre digo que la cárcel me llamó a mí no yo busqué eso, me llegó y **me enamoré del cuento** y armé todo lo que se ha armado...” (E2)*

El siguiente caso con el cual describimos la arqueología del ingreso a la institución carcelaria de los responsables teatrales es el de la Unidad Penitenciaria Federal N° 15 de Río Gallegos. La responsable inicia su experiencia gracias al anterior responsable teatral cuya actividad la ha convertido en la más antigua institución carcelarias argentina con una experiencia ininterrumpida de experiencia teatral en contextos carcelarios nacionales.

*“...bueno mirá, **yo estoy trabajando desde el año 2003**, llegué a la cárcel de Río Gallegos, Río Gallegos provincia de Santa Cruz, en la Unidad Penitenciaria Federal número 15 en el momento que yo llegué era una cárcel de máxima hoy es una cárcel de mediana seguridad y **llegué de la mano del profesor anterior** (...) **Río Gallegos fue la primer cárcel en el país que tuvo teatro** (...) oh sorpresa (...) dentro de la revista del Instituto Nacional de Teatro aparece esta información y llegó el teatro a la cárcel de Río Gallegos a través de la inquietud de un interno (...) que quería hacer teatro, así que Andrés estuvo tres años y medio, casi cuatro años y después dejó y me ofreció el espacio y yo estoy desde el 2003...” (R3)*

Otro modo, como explicitado en el apartado del financiamiento, tiene que ver con el ingreso a través de una política pública denominada Centro de Actividades Juveniles⁸⁷, programa nacional que activa algunas experiencias y desde allí, luego, el responsable queda como profesor con horas de secundario, modalidad que funciona también para otros

⁸⁷ Centro de Actividades Juveniles. Para mayor información: <http://portales.educacion.gov.ar/dnps/extension-educativa-caj-y-turismo/centro-de-actividades-juveniles/> visualizado el 9 febrero 2015.

responsables de experiencias:

*“...yo tuve, **había tenido una experiencia en el 2008, igual ahí quedó mi contacto, fue como ahí, era como marco un proyecto que acá se llama CAJ, que es C A J, que es un programa nacional que es Centro de Actividades Juveniles** (...) que es en el marco de eso me habían contratado como para hacer un taller de teatro, así fue como arranqué, laburé no me acuerdo si fue cinco o seis meses, en ese tiempo lo único que pude hacer fue conocerlos un poco, un poco la población con la que me permitían trabajar, digamos, porque no es que permiten a todos, el sistema carcelario es medio complicado (...) y cambian de jefe todo el tiempo y entonces eso te complica un poco, entonces, terminé ahí en el 2008 y pasaron 2010, si no me equivoco, me habían invitado a una reunión 2011, 2012 (...) que arrancamos (...) a mí me dijeron, **no vas a estar más en el marco de este proyecto sino que te vamos a dar unas horas que son horas de colegio secundario pero en el contexto de encierro económicamente te pagan un poco mas, que hay un seguro y todo eso (...)** eran poquitas horas, eran como más estables (...) pero era el proyecto, y así comencé, la verdad que fueron dos años y no alcancé el tercero...” (R4)*

El responsable cordobés también se acerca a la institución carcelaria a través de las horas de educación primaria especial para adultos, dependiendo del gobierno de la provincia de Córdoba:

*“...yo empecé a trabajar en la cárcel en el 2001, llegué porque pedí un traslado, quería ver de qué se trataba, todavía, en realidad había, hubo durante poco tiempo un docente que viajaba y aproveché eso, estoy trabajando en este momento de vacaciones, pero estoy trabajando aún (...) al Ministerio de Educación, porque yo trabajo para una modalidad que es **Educación de Jóvenes y Adultos** (...) **escuelas nocturnas** (...) **de nivel primario, adultos de nivel primario** y dentro de esa modalidad en la Provincia de Córdoba está Contexto de Encierro (...) no, provincia (...) en realidad tiene una conexión con la Nación pero la instancia administrativa depende de provincia (...) o sea, quien paga y quien determina lineamientos es provincia por más que yo en algún momento haya hecho conexión a nivel nacional...” (R5)*

Otro caso diverso es aquel del responsable santafesino. Su especial situación, poseer un teatro en la ciudad de Santa Fe, hace que su estrategia sea totalmente diversa. En la entrevista realizada también con uno de los participantes actuales de “La Reja (de afuera)”⁸⁸ y ya participante de “La Reja (de adentro)”, nos narra su entrada en la cárcel de Las Flores gracias a nuestra experta chilena y a un grupo de detenidos a los que *les gusta mucho lo que ven*:

“...La reja comenzó en marzo del 2006, el primero de marzo del 2006 presentar distintos proyectos

⁸⁸ Nuestro actor nos narra su recorrido. En éste se puede individualizar su estadía en “La Reja” (de adentro), luego ya fuera de prisión, “La Reja” (de afuera) y finalmente, en el nuevo elenco: *“...vos sabés, **él habla del otro elenco, de ese grupo que, que es un nuevo elenco del cual voy a formar parte ahora que no tiene nada que ver con lo carcelario** y son compañeros que forman La reja de adentro (...) porque hay un elenco con el cual fuimos a Córdoba donde nos conocimos (...) y es el de afuera (...) me invitó porque en ese momento éramos dos los ex-presos, en ese momento estaba Fabio (...) estaba en libertad, los otros tres muchachos son actores que él invitó (...) y estuvo muy bien, la experiencia de elegir tres tipos particulares, digamos, de afuera que son excelentes también como personas (...) porque más allá de lo que hacemos nosotros, podés decir, che, una obra espectacular, pero se bajan y ni se saludan, se bajan del escenario y ni se saludan (...) nosotros nos llamamos, nos extrañamos, parecemos las novias nuevas (...) de hecho esta obra que te contó recién, el viernes pasado o hace un par de viernes atrás nos juntamos por las nuestras, un poco la excusa era vamos a hablar del nuevo texto del nuevo el tema es vernos, charlar un rato, cagarnos de risa y los chicos estos nos dicen, nosotros nos aferramos a la obra por que los conocemos a ustedes y conocimos porque uno puede hacer algo, puede decir por una causa x ¿no es cierto? pero más allá de eso ellos tienen puesta la camiseta también de (...) La reja, los tres actores que él eligió, que son espectaculares aparte los tres son directores...” (A)*

en la Cárcel de las Flores yo entro por primera vez a dar clases, **todo comenzó en octubre del 2005 cuando yo entro a la Cárcel de las Flores acompañando a un elenco que venía de Chile (...) que justamente estaba dirigido por Jacqueline Roumeau, yo entro con ellos, ellos venían con un espectáculo que estaban dentro de lo que era la gira del Mercosur, Mercosur cultural (...) venían para actuar en mi teatro acá en el Teatro de la Abadía pero cuando yo me entero de que se trataba puntualmente de que dentro del elenco había ex internos, uno de ellos David, que yo lo conozco ahí a David (...) de Jacqueline y me entero de la directora del trabajo que estaba haciendo realizo los contactos para hacerlo dentro de una cárcel, yo nunca había entrado en una cárcel, no sabía de qué se trataba pero rápidamente hacemos contactos y fue allí que entro con ellos en octubre de 2005 a hacer una función dentro del Penal de las Flores y una vez terminada la función en un que se hizo los internos, se enteran de que yo dirijo teatro y un grupo de ellos dentro de los que estaba justamente Fabián (...) me dicen nosotros queremos armar un grupo de teatro acá adentro y porque le había gustado mucho lo que habían visto ellos mismos me llevan, me sacan del lugar en donde había sido la función y me llevan a otro lugar de la cárcel y me muestran si ese lugar podía ser factible para armar ahí un taller de teatro, yo les digo que si y junto con otra persona, Alejandra que trabajaba así como terapeuta era ¿no?...”**

-“...sí...” (A)

“...terapeuta ocupacional, que me dice dale yo te voy a hacer toda la mano que sea necesaria desde acá adentro para que vos puedas hacerlo, salgo de la cárcel y ante ellos me comprometo a hacer todo lo posible para que se creara un grupo de teatro (...) y ahí por primera vez me encuentro con algo muy fuerte, yo nunca había estado charlando con un preso y ellos me dicen: todos nos dicen lo mismo, todos nos prometen cosas, pero una vez que salen de la cárcel se olvidan de nosotros (...) porque saben que nosotros no podemos hacerle nada, estamos acá adentro (...) entonces bueno, meses después, sabés cómo es el tema cárceles de proyecto demás, la cárcel estaba muy convulsionada en ese 2005 porque había habido un motín con muchos muertos en la Cárcel de Coronda (...) ese mismo 2005 justamente el director de la Cárcel de las Flores estaba implicado en lo que era Coronda lo cual hacía que todo se hiciera mas difícil pero bueno primero de mayo del 2006, eran doce, trece anotados, **Alejandra había hecho pasar un cuaderno por los distintos pabellones para que se anotara quien quisiera (...) y así fue que fui por primera vez a dar una clase de teatro en la cárcel sin tener ningún tipo de experiencia y solo con las herramientas que me había dado la experiencia del taller ortodoxo de teatro y después vi que todo eso que yo sabía no me servía para mucho (...) tenía que empezar de nuevo básicamente...**” (R6)

Interesa realizar aquí un breve desarrollo relativo a la formación de los responsables de las experiencias, tal situación se vincula, entonces, con los modos de ingreso a la institución carcelaria y con la forma de estructurar la experiencia, la matriz. Hemos visto, de todas formas, que tal institución cambia absolutamente todos los modos concebidos de trabajar. Por lo general los responsables poseen una formación de tipo académica teatral (actuación y dramaturgia):

“...sí, **yo primero estudié actuación, hice dramaturgia en el conservatorio, sí hice la dos carreras, y después dirección, he trabajado con directores (...) y en la dirección me formé más con ellos pero sí, me formé primero como actor y luego como director...**” (R1)

En algunos casos, como el santafesino (R6), el responsable se encuentra desarrollando en estos tiempos su tesis Licenciatura en Teatro de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad del Litoral (ciertamente, el caso de análisis y estudio es el personal, el grupo de teatro “La Reja”). En un tipo cercano al santafesino encontramos al responsable del norte (R4) con un recorrido que incluye instancias de tipo no institucionales y luego acercándose a instancias de legitimación institucional como la del Instituto Superior de Formación Artística Danza y Teatro María Angélica Pellegrini de Resistencia, Chaco, en donde se desarrolla el profesorado de Teatro (entre otros).

“...y a mí, **particularmente me interesa mucho los trabajos sociales, de hecho en mi barrio las dos manzanas alrededor de mi casa trabajo con los pibes del barrio, doy taller de teatro**, hay amigos que se sumaron este año y, hemos hecho algún taller de títeres con material reciclado, etcétera, etcétera lo social siempre me atravesó quizá que tal vez por esto del teatro y todo eso (...) y **entonces cuando empezás a leer un poco sobre educación en contexto de encierro la verdad que me llamó bastante la atención** y bueno y ahí tuve la oportunidad de empezar a conocer la población, de conocerlos a ellos y saber por qué estaban ahí, digamos porque los primeros meses, generalmente son bastantes catárticos, para (...) ellos que van contando de por qué están ahí, etcétera, etcétera, y bueno, ahí me empezó a interesar, obviamente, un poco más esa parte educativa, así que cuando me llamaron ya para esta obra les dije que sí y así fue como arranqué ahí en la cárcel, no lo pensé antes, sino que las circunstancias (...) la verdad que descubrí que es un trabajo que me gusta mucho, que me apasiona, sobretodo teniendo al teatro como herramienta ¿no? como una herramienta de transformación social...” /// “...**en realidad mi formación no es académica, sí, me he formado con talleres, con seminarios** (...) **empecé la carrera sí, académica en el Instituto Provincial que hay acá, en donde te dan un título que es nacional, se llama Ispea Danza y Teatro**, pero bueno, estoy en pleno cursado (...) no lo terminé, está ahí, ahora estoy como en una pausa...” (R4)

Otra modo de aproximación es la docencia, como nuestras responsables de Devoto (R2) o aquella de Río Gallegos, siempre integrado con aspectos de autoformación o formación no institucional:

“...yo **soy docente de teatro** en contextos diferentes, trabajo con contextos complejos, cuanto más complicado es el contexto en ello trabajo, mi formación ha sido a tablas en lugares difíciles en el mundo ¿no? entonces, me he ido formando y he ido siempre tomando bitácora de lo que me pasa y entonces me voy formando, **me auto capacito de todo lo que aprendo y de todo lo que veo**, lo que percibo con el cuerpo y lo que hago y voy aprendiendo, **pero cuando hay cursos de psicología abiertas para docentes yo voy** (...) temáticas de suicidio, porque de todos sacás algo...” (R3)

¿Quién participa de la interfaz laboratorio?

Un aspecto a describir, para proseguir con el análisis de estas experiencias, es aquel relativo a la participación de los detenidos. ¿Quién puede acceder? ¿Qué porcentaje de la población carcelaria participa? ¿Cuáles son las problemáticas relativas a la interfaz laboratorio relacionadas con la participación de los detenidos? Son todas preguntas que dan los sentidos del habilitar la experiencia para las personas privadas de libertad. Con respecto a la primera pregunta, relativa al acceso a la interfaz laboratorio, nuestro experto argentino nos responde que:

“...depende como de cada lugar, **lo de buen comportamiento es como una constante, casi como una exigencia mínima para con todo el mundo...**” (E1)

Así las cosas, el buen comportamiento es el filtro que determina quién puede acceder y quién no a la interfaz laboratorio⁸⁹. Cabe aclarar que el estatuto de buena conducta no

⁸⁹ El siguiente párrafo nos habla de una situación diversa, en el pabellón en donde trabajan nuestra responsable de la experiencia de Río Gallegos, todos pueden participar ya que la interfaz laboratorio es “...**abierto, puede venir el que quiera, no hay problema durante todo el año pueden entrar durante el tiempo que quieran**, el único momento en que yo limito la entrada, digo bueno, ahora no va a entrar nadie hasta que no presentemos la obra es cuando tengo un grupo conformado que va a presentar obra (...) para que no haya distracciones, para que nos quedamos con ese grupo, cuando terminamos de presentar volvemos a integrar gente, todo el que quiera...” (R3)

comporta con sí, en automático, la participación a los talleres. De todas formas, la percepción es aquella relativa al aspecto de premio del cual se invierte el salir a las diversas actividades como puede ser asistir a la experiencia teatral.

A su vez, señalamos que también depende del tipo de experiencia (si hacen representación fuera de institución carcelaria o no, cuarta dimensión de los tipos de experiencias, ver tabla N° 2) puesto que esto activa un ulterior filtro para la participación. Aunque, como siempre, todo depende con quién se encuentra y relaciona de la institución carcelaria, que habilitan o menos las posibilidades. Este es el caso del grupo teatral santafesino que tiene la posibilidad de realizar giras por las instituciones penitenciarias de la provincia y que nos refiere la experiencia a partir de uno de los responsables de las actividades culturales al interior de la Cárcel de Las Flores:

*“...sí, o sea, no era tan fácil, lo que pasa que pedimos en ese momento, **viste como es la cárcel Santi⁹⁰, las leyes son siempre las mismas, es la persona que las ejecuta (...)** entonces, por ahí te tocaba, de las autoridades, te tocaba un director piola o alguien que estaba en conexión directa con nosotros o la parte deportiva o cultural y era piola, los caminos, las puertas se abrían, por ahí te tocaba un hijo de puta y las puertas se cerraban (...) entonces en ese momento había un flaco que pegamos onda desde el primer momento que era XXX⁹¹ que era el encargado de actividades culturales y demás XXX tenía buenas relaciones con toda la muchachada, Fabián y toda la gente que estaba en la biblioteca y demás...”*

“...XXX era un penitenciario...”

*“...XXX era del servicio (...) pero porque un buen diálogo, los muchachos lo aceptaban, lo querían, el flaco siempre tiraba buena onda y siempre lograba cosas **y fue con él que se plantea esto de llevar el producto, el primer producto a otro lugares y fue que comenzamos a viajar a todas las cárceles de la provincia** porque íbamos a Rosario, íbamos para el norte, para el sur, a la cárcel de mujeres, qué se yo, a todos lados con el elenco con un colectivo del servicio penitenciario obviamente, XXX **lograba por ejemplo que no vayan engrillados mientras viajábamos (...)** que pudieran ir tomando mates en el colectivo, engrillados es decir, esposados (...) entonces era, eran pequeños logros pero que hacían que la cosa dignidad, no tener que ir todo el viaje y por ahí nos ha tocado, cuando no estaba XXX, gente que si se suben se suben engrillados tienen que viajar tres o cuatro horas con las esposas puestas (...) son esas pequeñas cosas que hacen que uno se sienta bien o uno se sienta mal (...) bueno con Fabián viajamos con dos de las obras que hicimos y viajamos a todas las cárceles de la provincia incluso a cárceles de máxima seguridad lo cual por ahí es medio complicado por lo que provoca (...) pero bueno, era también un poco de los objetivos del proyecto ¿no? de que lo vea la mayor cantidad de gente posible, siempre fue así y hoy en día seguimos con la misma...” (R6)*

Con respecto al porcentaje de población carcelaria que participa, la misma es muy baja, salvo en casos excepcionales como el de Río Gallegos, Unidad Penitenciaria que cuenta con una población penitenciaria de un centenar de detenidos, de los cuales se inscriben:

*“... cuando empieza el año, entre 24 y 25 se anotan (...) **un cuarto de la población penitenciaria** (...) y después van viniendo, por ahí en algún momento tengo 12, en algún momento tengo 3, digo ¿qué pasó hoy? se quedaron todos dormidos, por ahí está ocurriendo algo (...) que emocionalmente no los motivó o los tragó, entonces, se han quedado, por ahí están enojados porque hubo un proceso evaluativo para puntajes que no les fue bien pero al otro día vienen y tiran toda la bronca ¿no? (...)”*

⁹⁰ Santi está por mi apellido. Nos conocimos durante el Simposio cordobés con ambos entrevistados y de allí nace una buena relación y un trato coloquial, que va más allá generando otro tipo de contrato de entrevista, como narrado en el capítulo metodológico.

⁹¹ XXX está por el apellido del responsable del área cultural del servicio penitenciario de la Cárcel de Las Flores, por obvios motivos de privacidad cada vez que viene mencionado su apellido lo reemplazamos con XXX.

sacan todo lo que les pasa, pero sí (...) cuando contamos la cantidad de internos que han pasado por el taller, entre los que se van en libertad, entran nuevos y los que están, y van y vienen, continuamente están en movimiento, alrededor de 40, 45 alumnos pasan por el taller...” (R3)

La situación estructural en donde se desarrolla la interfaz laboratorio determina, como hemos leído anteriormente, varios aspectos únicos. Entre ellos, la disponibilidad o posibilidad de bajar al taller de parte de los detenidos así como la cuestión de la continuidad, o alta volatilidad, dado el alto recambio de población detenida en las instituciones carcelarias, como lo señala nuestro experto investigador:

“...el recambio por cuestiones burocráticas, legales, traslado de gente, gente que le dan permisos de salidas, gente que se va de la cárcel, hasta sanciones ¿no? entonces, distintos motivos por los cuales no pueden tener continuidad en los talleres o en las puestas...” (E1)

Descripción de la interfaz laboratorio

Nos adentramos ahora en la descripción de la interfaz laboratorio. A partir de las experiencias de nuestros responsables podremos identificar distintos aspectos que hacen de esta interfaz única en su tipo: los límites internos y externos y los modos de activar y estructurar la interfaz. Empezamos por nuestro responsable activo a Marcos Paz. Su experiencia de interfaz laboratorio -inscrita en una red de experiencias todas estas avaladas por el Ministerio de Educación- sufrió una modificación a partir de la presencia del nuevo Director⁹², indicador importante, como vimos, dado el poder que posee para habilitar tipos de aperturas dentro de la institución carcelaria. Igualmente, la interfaz laboratorio se desarrolla en:

⁹² Así narra el antes/después del anterior director y cómo influye en el desarrollo de la experiencia teatral: **“...aparte todo, una operativa porque sino no es que, nosotros mas allá de las autorizaciones dependemos sí del Ministerio y entonces ellos tienen como esas cosas de los traslados, tienen presupuestos asignados, es muy bajo pero igual sirve para, ciertos gastos de producción de la obra, algunas cuestiones que traemos de afuera y paralelamente sigue funcionando este programa digamos de obras de teatro en penales, siguen las obras de teatro, no es que se abandonó (...) el presupuesto está como más dividido pero sí bueno, digamos la ventaja de que sea un proyecto aprobado por el Ministerio es eso que tenemos como la posibilidad de trasladarnos de autorizaciones y digamos algo que se implementó hasta, no se si te enteraste que hubo como una gran fuga el año pasado, que la hicieron en realidad, dicen que estuvo medio armada para echar al que era el Director, en ese momento, al Director general de todos los penales que tenía como una mentalidad más abierta, un tratamiento mas progresista, de hecho había un montón de actividades culturales y artísticas en los penales que a partir del cambio del Director se cortaron todas (...) sí, y a nosotros no nos pudieron sacar justamente porque era un proyecto aprobado por el Ministerio (...) pero el resto de los talleres artísticos volaron todos...” (R1) // **“...y hasta ese momento habíamos logrado inclusive que nos autoricen a entrar gente de afuera, de la calle, a ver los espectáculos y a su vez, habíamos logrado hacer intermodulares, o sea, yo estaba en un complejo, en cada complejo hay seis módulos, yo tengo a cargo dos módulos, en cada módulo hay nueve pabellones y yo trabajo con gente de los nueve pabellones de cada módulo, bueno, hacíamos intermodulares, nos juntábamos en un solo módulo tres o cuatro grupos de un varios módulos, lo que requería todo un operativo de seguridad y demás pero que había, como había una orden del Director estábamos autorizados, se hacía, y era buenísimo porque se generaba un intercambio digamos entre los grupos, porque interactuaban digamos también con familiares, gente que venía de la calle, era interesante lo que se generaba, para ellos era importante sobre todo el tema del reconocimiento, el hecho de que viniera gente de afuera (...) de los distintos penales y demás y ahora con el cambio de Director ya eso se cortó, no están autorizando por ejemplo, bueno los intermodulares se dejaron de hacer, no nos autorizan que vengan las visitas que los internos a ver los espectáculos que antes lo hacíamos, de hecho nosotros lo arrancábamos en la mañana, hacíamos un almuerzo con todos los familiares y los internos y a partir de ahí hacíamos las funciones (...) tenemos como bastante restringidos el hecho de las visitas de afuera, entonces, llevamos tres o cuatro personas como público de la calle pero no, se cortó (...) reacomodando se había generado como una movida bastante interesante en ese sentido ...” (R1)****

“...dos horas semanales (...) antes de que cambiaran de Director yo lo que había hablado, que la verdad me servía muchísimo era que me reunieran el grupo dos veces por semana cuatro horas, yo no iba en ese momento pero les dejaba tareas, ellos trabajaban en y también avanzaban en la producción del obra (...) ellos mismo sí, yo les dejaba actividades programadas y ellos las hacías (...) sí, buenísimo y entonces pasaban a ser como diez horas semanales y daba un resultado increíble porque cada vez que cada semana cuando iba veía progresos importantes y ahora todo eso se cortó desde octubre del año pasado logré que trabajen muy poco y hace un mes que los bajaron una vez por semana, dos veces, es como que es todo más restringido, se volvió como más autoritario, más rígido todo el sistema, está más facho...” (R1)

Como podemos leer, con anterioridad, la interfaz se reproducía autónomamente (es decir, sin la presencia del responsable) gracias a que los agentes carcelarios, con la anuencia del Director, reunían a los participantes y ellos podían avanzar sea en los aspectos de técnicas escénicas sea en aquellos de producción, ambas partes integrantes de la gramática teatral.

La estructura y dinámica carcelaria, entonces, poseen una alta incidencia en el desarrollo de esta interfaz. A su vez, los buenos oficios del personal de seguridad -con sus instancias de micro-poderes- facilitan o menos el desarrollo de tales experiencias⁹³. Así lo corroboran nuestras responsables de Devoto:

“... el taller está planteado de dos horas pero se extiende siempre un poquito más, también es real que tardan como mucho en venir, en bajar, que no depende de nosotras (...) igualmente ellos mismos muchas veces manifestaron esa cosas de podrían venir más veces...” (R2)

La responsable de Río Gallegos, a su vez, nos describe la tipología de los participantes y su experiencia, incluyendo el primer resultado, subir a los 25 alumnos a escena:

“...la idea es que uno podía trabajar, una hora una vez a la semana, cuando empecé, después, pasado un año, me ofrecieron una hora más (...) o sea dos horas a la semana, era muy poco, el primer año trabajé con 25 alumnos desde que empezó hasta que terminó el taller y logré subir 25 alumnos a escena, hombres, son todos hombres (...) causas generales, las edades de mis alumnos rondan entre los 25 años y los 70, hay de todas las edades y bueno...” (R3)

⁹³ De la relevancia del rol de las guardias de seguridad en la gestión de los detenidos que participan en la experiencia teatral nos lo narra nuestro responsable de la experiencia chaqueña: “...habían del primer año habían solamente dos (...) dos, eh, eh, si mal no recuerdo eran dos que siguieron hasta el final, los otros no, pero tuvieron tuvo, igual recalco mucho esto porque era algo con lo que casi todos los días el tema el sistema carcelario, llegar, con la mejor onda, hablar con los guardias, darles la lista de la población con la que estás trabajando, eh, que rogarles, mas o menos que, que los saquen a todos, explicarle que vos estás trabajando tal cosa para que no se corte un proceso y bueno, eso ahí, suerte de que los sacaran a todos o no (...) bueno, eso, eso, que tiene el sistema carcelario que yo no estoy de acuerdo, eso lo dan como un premio poder salir a hacer taller de teatro, o sea si vos tenés buen comportamiento, dentro de la cárcel, tenés como un premio, podés acceder al taller que haya, sea de música, de pintura, en este caso de teatro, este, no lo sacan a todos, digamos, no, no lo se, no se si es porque ellos piensan que es porque son peligrosos, que todavía están en un proceso muy lento, la verdad que no lo se muy bien, porque digamos que a mí me gustaría poder, si fuera por mí trabajar con todos digamos, bueno, hay ese filtro que lo ponen ellos, digamos (...) lo que pasa que el director tiene un horario, y si vos charlas con el director él te dice que está todo bien, te firma el permiso (...) el permiso que con el permiso vos entrás todos los días pero ahí, ya depende de la buena onda del guardia porque todo bien digamos, ellos saben que vos no los vas a ir a buchonear ahí y si lo llegás a hacer vos perdiste (...) se te ponen en contra, si eso, hay que ir negociando todo el tiempo, la verdad es que es un negociado, todo el tiempo vas viste, haciendo el trueque, bueno, mira, todo bien tu cara de orto hoy, no digo nada pero la próxima no se, prendeme el bendito ventilador digamos, porque hace calor, no se, todas esas cosas (...) es una lucha, la verdad que es una lucha, y enfrentárselos digamos...” (R4)

Interesa, luego, poder describir cuáles son los ritos que se elaboran, se co-construyen, dentro de este espacio-tiempo, experiencia teatral. Son estos entonces los códigos que posibilitarán, con el aspecto de novedad de la nueva gramática, nuevas percepciones, narraciones y prácticas. Uno de los vectores más importantes es el **aspecto lúdico** que activan estas experiencias⁹⁴. Uno de los riesgos de esta aproximación es aquel de la infantilización del detenido participante a la experiencia⁹⁵, operación inmanente al aparato penitenciario del cual los responsables de las experiencias teatrales deben afrontar. La experiencia del responsable chaqueño se repite:

*“...dos veces por semana (...) **arrancábamos con improvisación, que era un poco más corporal** (...) era ponerse a jugar, era guiarlo a través de un ejercicio de expresión corporal, ponerlos en situación, ver, qué surge, esa fue como la primer etapa, el primer año que laburé y el primer año terminamos con una pequeña muestra que hicimos, con una obra, hicimos un proceso también de análisis de texto (...) en donde debatíamos, hicimos como un análisis de personajes de esa obra y al final cada uno eligió un personaje y cómo es y logramos interpretar algunas escenas de esa obra en un **código de juego** (...) no era que vamos a montar la obra, pero bueno, tomemos este par de escenas como disparadores y vemos qué surge (...) y era también una forma de ellos de liberarse de muchas tensiones, de tabúes...” (R4)*

Otro aspecto a analizar de la interfaz laboratorio es aquel relativo a la diferencia entre taller y laboratorio. En el campo teatral, aquello que media entre el primero y el segundo término -siempre teniendo en cuenta que el objetivo es el de la transmisión de las técnicas y la gramática teatral y la producción de una instancia escénica final- es la creatividad y participación activa por parte de los detenidos y la mayor disponibilidad de tiempo (el laboratorio conlleva mayor tiempo de investigación para llegar a una producción original). El responsable cordobés nos narra las condiciones a través de las cuales pudo tener la posibilidad de desarrollar un laboratorio, deseado por las instituciones, cuando en general:

⁹⁴ Así nos describe un par de técnicas nuestra responsable patagónica: *“...por ejemplo **tengo un juego que trabajo con las emociones**, entonces llevo una serie de palabras, de acuerdo a lo que haya sucedido, a lo que yo me entere de lo está pasando, una cantidad de palabras, ellos eligen de esas palabras, los divido en grupos, eligen tres o cuatro palabras de esas en grandes cartulinas, hacen dibujos sobre lo que quieren expresar de esas palabras y después los hago escribir diálogos sobre esto, el juego me lleva tres, cuatro, cinco clases, (...) después los hago escribir diálogos sobre esto y a partir de esto podemos llegar a escribir una obra de teatro (...) a veces la sacamos, la mostramos al público y a veces no, pero a ellos los ayuda (...) yo tengo un juego, el juego más simple, el más común que puede haber con el que ellos se divierten un montón y utilizo lo que ellos saben, ellos ven mucha película, mucha televisión en la cárcel y entonces **jugamos mucho a dígalo sin hablar** (...) teatro, teatro, **ellos no se dan cuenta de que vamos haciendo teatro**, qué pasa, tienen que mover el cuerpo, mostrar al compañero y entonces se ponen por ahí, se dan vuelta para otro lado y yo digo, no, ahí están los compañeros, y si miras para allá no te ven, controlo mucho, yo me aprendo los códigos, tengo una capacidad de observación y una capacidad auditiva periférica enorme, a fuerza de trabajar en riesgos (...) desde esa periferia yo estoy hablando con vos y atrás mío está pasando algo y yo creo que tengo ojos en la nuca, entonces aprendo a escuchar los nuevos códigos analizo por los movimientos qué palabras, porque los códigos cambian continuamente, donde se van descubriendo, ellos los cambian, inclusive ellos hablan con señas y no es el idioma de los mudos, son idiomas que ellos arman y yo me los voy aprendiendo, y si no me los aprendo, si no me lo aprendí al nuevo idioma ya el solo hecho de ver que algo diferente está pasando y les doy a entender que algo estoy entendiendo entonces digo sh! sin palabras, por otros lados, esto es sin hablar, pero no hablamos...” (se corta) (R3)*

⁹⁵ Las responsables de Devoto hacen un comentario a este respecto: *“...si volver como a ser niño (...) y eso lo ves muchísimo y nosotros los vemos en las clases **donde son nenes jugando**, es más todo el tiempo le decimos chicos, chicos, chicos **y hay chicos que tienen cincuenta y pico de años, cuarenta uno, treinta...**” (R2)*

“...son talleres, en algún momento son talleres, en algún momento es taller laboratorio o laboratorio como una forma de taller obviamente (...) en el 2003 se pudo hacer eso, un laboratorio teatral donde a partir de ese laboratorio teatral yo empecé a escribir el libro, en el 2004, de ahí una posibilidad porque yo estaba con un grupo de presos (...) me posibilitaba hacer un trabajo distinto pero además había mayores posibilidades porque la institución o las instituciones estaban ávidas de que sucedieran cosas que después se hizo entonces, yo trabajaba con presos, daba el taller de teatro pero al mismo tiempo, trabajábamos, había una bitácora común para ver qué les estaba sucediendo, qué pasaba con tal o cual cosa, qué habían sentido, cuál era la devolución, qué podían escribir ellos, tenía la posibilidad de universitarios o algunos que estaban en niveles universitario fueran al taller y los que estaban en el nivel primario fueran al taller entonces de ese modo lograba también, por que se habilitaba de una manera distinta, que hubiera una regularidad en cuanto a asistencia, en cuanto a compromiso y demás, eso ha sido muy difícil, volver a entablarlo, yo por ejemplo el año pasado pedí en forma muy concreta ir en otro horario para tener interés de los que estaban en el secundario, de los que estaban en la primaria y gente que estaba en la universidad y eso no me fue habilitado...” (R5)⁹⁶

De todas formas, importa individualizar los aspectos que describen el único modo de agencia del lenguaje teatral. En la siguiente descripción se establecen algunos de los imperativos necesarios para el eficaz desarrollo de una interfaz laboratorio al interno de la cárcel. Si bien todos estos aspectos son vinculables a la personalidad del responsable de la experiencia, bien vale realizar la lista puesto demarcan el territorio de seguridad en el cual co-crear y desarrollar los aspectos teatrales. Entre ellos: la creación del espacio de libertad; el desarrollo de aspectos de tipo teatrales; la impermeabilidad comunicativa entre la interfaz laboratorio y la estructura carcelaria y viceversa; la confianza de parte del responsable hacia el Servicio Penitenciario; la aparente amistad-lazos afectivos creados; la consciencia de dónde y con quién se trabaja.

“...yo hice del espacio de la cárcel un espacio de libertad, todo lo que pasa dentro del espacio de teatro dentro de la cárcel, es un espacio de libertad, el proyecto se llama así (...) y se los digo a ello y se los explico a los internos, este es un espacio de libertad, aquí podemos llorar, podemos reírnos, podemos hablar, podemos discutir, todo, pasarlo muy bien, pero lo principal es hacernos conscientes de que todo lo que pasa ahí adentro de ese espacio no puede salir afuera, solamente el teatro, entonces vamos logrando un trabajo diferente, al principio ha sido difícil que las autoridades, que el Servicio Penitenciario comprendiera esta situación de aparente amistad que había entre los internos y yo y sigue habiendo, esta aparente amistad, porque yo soy muy consciente, sabés Juan Pablo⁹⁷, siempre le digo a la gente que me pregunta de trabajar en un espacio de teatro, cómo logro la estabilidad durante tantos años y que cada vez para el Servicio Penitenciario Federal sea más importante mi presencia, yo lo logro, a través de la confianza que brindo al servicio y de

⁹⁶ Para mayor profundización de las situaciones extraordinarias, transcribimos el siguiente párrafo en donde nos viene narrado las diversas agregaciones y sinergias de tipo política: *“...la única posibilidad que tuve de ir más horas, fue cuando estaba con Secretaría también de Derechos Humanos porque entonces eran dos instituciones que tenían interés o en el año 2003 que logré presentar en un Festival del Mercosur entonces (...) había injerencia de una obra con presos en el Festival del Mercosur que es un festival internacional entonces había interés de, en ese contexto, del Ministerio de Educación, de lo que era el sistema carcelario y del área de cultura, de Agencia Córdoba Cultura (...) ese caso como había un interés particular se triangulaba y yo iba más horas (...) porque había interés de que presentara lo que tenía que presentar (...) eso fue en el 2003, yo presenté en Bower presenté una obra hecha con presos, en el DX1 que se llamó Sociales y yo presenté La Tenia Saginata-El regreso en la Penitenciaría y en Bower...” (R5)*

⁹⁷ Aquí también, se puede ver una gentil relación entre la entrevistada y quien entrevista, lo que se manifiesta en el uso directo de mi nombre. En este caso no ha habido contacto personal previo, solo el creado a través de los mails y durante la entrevista. Uno de los aspectos que entiendo funciona generando estas buenas relaciones, más allá de las técnicas necesarias para el desarrollo de una entrevista semi-estructurada, es aquella de estar desarrollando un campo -teatro en cárcel- que viene percibido de ambos interlocutores como válido y eficaz.

este silencio que ellos han aprendido a respetar en mí, todo lo que pasa dentro del espacio de teatro no sale hacia fuera pero todo lo charlamos de afuera tampoco entra al espacio de teatro (...) y uno aprende a marcar los límites, tengo los pies sobre la tierra, yo se con quién trabajo, no hay convencimiento para mí de son todos buenos (...) las personas no son buenas hasta que me demuestran lo contrario, jeje, para mí es al revés, porque yo trabajo en un lugar en donde la persona que lleva muchos años de prisión necesita demostrar a cada instante que es buena para poder manipular la situación (...) entonces uno tiene que aprender a revertir esto y si es necesario dejar que ellos crean que es así, que me han convencido, lo dejo...” (R3)

Nuestro actor nos corrobora el lugar común del espacio de libertad narrando lo que ha significado para él, la experiencia teatral en la Cárcel de Las Flores, *como estar en libertad en ese tiempo*. Interesa esta narración porque habla de la excepcionalidad de la experiencia teatral. Si bien, como hemos señalado, este lugar común viene usado para calificar otras experiencias formativas desarrolladas dentro de la institución carcelaria, no existe lenguaje o gramática que vaya a influir integralmente en la biografía de las personas privadas de libertad como aquella teatral. Su excepcionalidad se basa en la necesidad de poner el cuerpo en escena (dada la presencia y control social del público), en la utilización, a su vez, de variados recursos como la inteligencia, la creatividad⁹⁸, la emoción. La innovación biográfica que se crea denota un *quantum* de energía que lo convierte en única como experiencia. Responde de esta manera a la pregunta: ¿Qué lugar ocupa el teatro en la cárcel?

*“...me parece que el lugar que ha ocupado, me parece no, el lugar que ocupa el espacio de teatro en la cárcel como dice el lema es un **espacio de libertad**, o sea, los muchachos, los compañeros que estaban ahí en ese momento, ir a teatro era como ir, **como estar en libertad ese tiempo** esa hora que estaban y **poder estar en algo distinto a lo que se ve ahí adentro, de cualquier otro taller viste que el teatro te hace sacar cosas de adentro que uno ni sabía que las tenía (...)** o sea a **nivel emocional a nivel de expresión y produjo un cambio**, porque estoy seguro de que hay muchos chicos que podrían ir a teatro y no van por cuestiones reglamentarias, que no tienen conducta, conducta entre comillas han sido sancionados por alguna cosa y vos para salir acá en Las Flores por lo menos tenés que tener un punto de conducta que si no lo tenés no podés salir (...) y creo que hay muchos chicos más de los que hay en realidad, ha generado eso cuando un espacio gana un lugar, es como que uno se lo apropia ahí adentro (...) y fue importante, el teatro fue importante, a los chicos sobretodo **después cuando empiezan a ver los resultados** una cosa es cuando vos empezás a hacer un producto o a hacer algo, de lo que sea, de cualquier actividad y después si te va bien, si te sale bien y todo el mundo quiere participar entonces es eso, **en particular para mí fue abrir una puerta, como te he dicho hoy, increíble que nunca pensé que iba a lograr a partir de esa llegada a ese taller de teatro eh transitar todo lo que he transitado hasta ahora con el tema de la actuación...**” (A)⁹⁹*

⁹⁸ Y con respecto a las lógicas de mediación del conflicto, aquí un párrafo que cuenta cómo a través del teatro se pueden mediar y transformar lo sucedido en la vida cotidiana: *“...exactamente, el conflicto, lo que pasa que el conflicto, que cuando vos logras ver un poco que es catártico como te decía hoy, acá hay muchas cosas por decir, busquemos la manera, más allá de que yo llegue y hagamos una ronda con mate y ellos me cuenten sus cosas, digo, **busquemosle la parte artística a esto, donde ellos puedan contar de una manera distinta lo que les está pasando (...)** así que el conflicto generalmente siempre era algo que les pasó a ellos o que le pasó a alguien cercano a ellos, o sea, un familiar o un amigo, pero generalmente siempre algo que les pasó a ellos y en los personajes, por más que tenían nombres ficticios y demás, uno sabía que estaban hablando de ellos mismos y de su entorno entonces, la verdad esto que fue como liberador para ellos, liberarse, de alguna carga, es como lo que cumple la función de hacer catarsis, liberarse...” (R4)*

⁹⁹ Con el tema de la actuación, nuestro actor se refiere a diversos aspectos inesperados por él, sorprendidos: desde percibir un cheque de la Asociación Argentina de Actores, pasando por diversas performances en teatro y cine, la representación de la obra “La Pileta” del grupo “La Reja” en el Simposio de Bolivia, 2014, hasta ser parte integrante del nuevo grupo de teatro del teatro “La Abadía”.

La metáfora del *abrir una puerta* nos remite el sentido de la experiencia en este nuestro actor ex-detenido. Del responsable de la experiencia santafesina es el siguiente texto. En este nos narra el sentido profundo de la experiencia teatral en cárcel, catalizando la mayoría de las percepciones de los responsables de las experiencias. Porque lo que sucede en la interfaz laboratorio va mucho más allá de la simple transmisión de técnicas de tipo teatrales. Como en cualquier experiencia teatral, la dimensión humana y de relacionamiento es vital y mucho más en los casos de pauperización social como los producidos en la institución carcelaria. Nuestro responsable reproduce uno a uno los aspectos más importantes relativos al hacer teatro en cárcel que se inscribe en un horizonte delineado más allá de la representación del mero producto artístico. Importa, *in primis*, cuál es el motor, la intención con la que va el responsable de la experiencia: que se intenten dar herramientas para nuevas lecturas y prácticas de tipo biográficas -una suerte de proceso de construcción de autonomía a través de responsabilizar el sujeto-agente con el lenguaje teatral- es la clave de la eficacia, que quieran participar los detenidos. Otra cuestión es el trato humano, de equilibrio que se da entre el responsable y los que participan (efectiva o potencialmente de la experiencia). Ulterior aspecto, la posibilidad de crear sinergia con otros lenguajes: el ser efectivamente abiertos a nuevas propuestas. Esto habla de la vitalidad del proyecto. La presencia e interés por el contexto y por los sucesos cotidianos que allí desarrollan son también otro de los factores claves. El bienestar del tiempo compartido que ayuda a crear rutinas de convivialidad, nacidas gracias a esta experiencia y por último, la necesaria autarquía, la radical extraterritorialidad, la geométrica imposibilidad (*el círculo en el cuadrado*) que un espacio de este tipo puede desarrollar en un contexto como el de la institución penitenciaria:

*“...lo que produce el taller de teatro es que no es casual que un taller después de ocho años de estar funcionando siga teniendo mucha gente que quiera hacer ese taller, muchas veces la cárcel es un ámbito que si al preso no le gusta algo vos podés ir con la mejores intenciones pero el preso no sale de su celda y si vos vas y no tenés gente, tenés que volver a tu casa (...) no podés luchar contra el preso, en ese sentido tiene a libertad de salir o no salir entonces y a veces ha pasado con otros talleristas, el preso tiene un, llamémosle, un sexto sentido, un olfato, una intuición, una astucia muy desarrollada, **sabe enseguida si vos vas para tu propio beneficio o si vas realmente a darle algo a ellos** (...) y eso hace que el espacio ese funcione o no funcione y en ese caso indudablemente después de hacer nueve años ahora en marzo y yo voy por los pasillos y hay gente que se asoma detrás de los barrotes y me dice maestro anóteme que quiero estar en el grupo de teatro y yo paro lo anoto, charlo con ellos, después hay veces que te dicen las autoridades no puede salir porque no tiene conducta (...) y **me encargo de ir de nuevo a su celda a decirles che vos no salís porque te mandaste una cagada** (...) entonces cuando hagás buena letra, cuando estés limpio llamame de nuevo y te sumo al grupo, y eso hace que siempre el grupo sea muy numeroso (...) lo cual hace que también ya se **animaran un par de terapistas más que quieren integrar el grupo para este año**, como que siempre una muestra de que el espacio está vivo, de que de que hay que ir siempre dispuesta a ver qué pasa, yo cada vez que llevo a la cárcel lo primero que le pregunto al guardia (...) ¿cómo está la cosa hoy? cada uno me va dando su opinión cuando yo llevo adentro ya se más o menos qué ánimos hay, si hubo intento de fuga, si se agarraron en el pabellón tal entre algunos internos, cómo está el clima, pero yo sigo considerando hoy, siete u ocho años después de que son espacios que tienen que estar, hay espacios que a ellos les hacen bien anímicamente mas allá de lo intelectual, más allá de que a lo mejor estudiar una carrera secundaria o una carrera universitaria o algo que tiene más que ver con lo intelectual, **yo apunto mucho más a una cuestión emotiva para mí es ir ese día y que esas dos o tres horas que estamos juntos estemos bien** para mí eso es basal (...) yo siempre paso, le llevo alguna galleta unos caramelos, cualquier huevada, un paquete de yerba y básicamente es eso un poco lo que se transmite dentro del penal che, andá a teatro, que está piola, que la pasás bien, entonces después si lo productos finales son buenos o no tan buenos o lo*

que sea, es harina de otro costal (...) yo creo que mi misión fundamental allí y es así, mas allá de que el objetivo final, siempre se logró mostrar un producto artístico, no ese es nuestro norte ¿no? creo que la predisposición del día a día carcelario en esas dos o tres horas no sea cargarle más cosas, no aprendiste la letra o lo que sea, si las condiciones están para avanzar, avanzamos, **si las condiciones dan para sentarnos a contar chistes o hablar sobre el partido de futbol porque era el mundial y da futbol, nos sentamos a mirar todos juntos un partido de futbol** (...) entonces yo siempre voy, creo que es así incluso la vida cotidiana, creo que uno puede tener un plan de máxima que es mostrar algo dentro de la cárcel pero después hay que ir a ver qué pasa cada día en las cárceles y adaptarse a eso, adaptarse al preso que esperó 15 días su familia y cuando la familia vino no la dejaron entrar (...) entonces hace 15 días que no ve a los hijos y va a pasar otros 15 días sin verlos entonces el preso, yo no puedo ir a decirles che vamos a hacer un ensayo de teatro, me entendés, me siento a hablar con él y no es un ensayo perdido, es un momento ganado un momento de dejarlo que pueda llorar libremente, que nos podamos dar un abrazo, que me puedan contar de sus hijos de su familia de su mujer o que la mujer está embarazada o lo que sea, compartir eso, una foto de su familia, una anécdota, para mí eso es fundamental, por eso te digo que yo nunca voy con un plan trazado, obviamente hay un objetivo de máxima que trato, y que siempre se dio así, de cumplirlo, algunos procesos duran dos años, algunos duran tres, otros duran más pero **hay que ser muy maleables, no se puede porque la estructura ya está en la cárcel** (...) la mentalidad ya está, **ya el cuadrado existe entonces uno tiene que ir redondo** (...) porque si vos vas y te dejás hacer un cuadrado más pasás a ser uno más de ellos (...) creo que **esta historia de que un redondo es muy difícil de hacerlo entrar un cuadrado** hace que este espacio todavía siga moviéndose, que no sea, nunca pudo, como pasa a veces con otros talleres, les han podido cuadrar la cabeza al docente entonces ese docente no molesta, forma parte de ese cuadrado, el taller de teatro es redondo, no es del formato que ellos quieren, es otro formato, nosotros nos sentamos siempre en el suelo y en círculos, nunca nos sentamos alrededor de una mesa cuadrada (...) entonces esa historia hasta geométrica, llamale, pero que tiene que ver con una cuestión absolutamente filosófica o ideológica hace que este **espacio se mantenga vivo, hace que sea un espacio que siga resultando interesante, motivante para el preso y motivante para mí**, entonces creo que es un poco (...)no dejarse cuadrar porque pasamos a ser parte del sistema lamentablemente..." (R6)

Es así que existe una potencialidad inscripta en este lenguaje. La utilización transformadora que se manifiesta en una contenida actitud contestataria, una congruente alternativa, una sistémica anarquía, características que le dan poder al lenguaje teatral. Su estar en el medio y poder transformarlo, construyendo rituales y prácticas, nuevas convivialidades a partir de la reflexión sobre las (auto)percepciones y sus causas:

"...el teatro es, **nació como ritual** digamos, justamente para poder cambiar, o transformar en ese ritual uno debería tenerlo presente todo el tiempo, el teatro siempre fue contestatario, o sea, a mi modo de ver y es una **herramienta**, como todas las artes, una herramienta muy poderosa, **te abre la cabeza, o sea si lo pensamos, o sea, estoy pensando en los internos, te abre la cabeza, te permite tener distintos puntos de vista sobre algún tema, reflexionar, poder darte cuenta si estás en un error o no ...**" (R4)

La preparación hacia... y la interfaz escenario

En general y como hemos visto, la interfaz laboratorio tiene como objetivo y fin la interfaz escenario, el momento en donde entra a jugar un rol fundamental el público¹⁰⁰

¹⁰⁰ El público está formado por compañeros detenidos, autoridades, responsables pedagógicos, agentes de seguridad y familiares y amigos, si se desarrolla dentro las murallas de la institución carcelaria. En los casos en donde la representación, obra, espectáculo, en breve, la interfaz escenario, deviene fuera la institución, el público puede estar formado por todos los anteriores tipos de agentes como por uno general, profundizando las posibilidades de construcción de un éxodo comunitario a partir de la epifanía de la transformación del conflicto gracias a la gramática teatral. Los presentes-público ven en la representación la manifestación evidente de los cambios, la estética de la modificación que, en el espacio teatral compartido, activan la percepción de la evidente nueva realidad. La *communitas* en donde cada quién ha donado parte de sí, construyendo juntos la salida de las

habilitando un nuevo tipo de control horizontal y nuevas perspectivas relacionales.

Por esta nueva presencia, la interfaz escenario no es baladí y es aquí que emerge evidentemente el valor de la cuestión dramática, núcleo vital en la gramática teatral y mayormente en estas experiencias, dado que la posibilidad de cambiar el punto de vista sobre sí mismos y sobre los otros se produce con mayor eficacia a la hora de la exposición escénica.

Con respecto a este aspecto, nuestro experto investigador pone en evidencia el límite estructural que señaláramos con anterioridad (el alto índice de recambio, volatilidad) y cómo esto determina la cuestión dramática:

*“...la mayoría de las obras, **todo el mundo trabaja bastante pensando en la posibilidad de reemplazos, o son obras con espectáculos así de tipo modular donde se pueden ir articulando por partes** u obras donde si desaparece un personaje y se reemplaza por otro no se altera demasiado el sentido de la obra, del producto final...” (E1)*

La descripción general, nuevamente jalonada por la casuística y por la búsqueda de la sencillez (por las cuestiones estructurales y de capacidad técnica), apunta a la división ya presente en la Tabla n° 2, punto 3, Sentido de la experiencia: recreativo o profesional. Si la aproximación es de tipo recreativa se intentará desarrollo de sketches, con el humor como vector transversal, puestos en escena durante los ritos conmemorativos de la institución carcelaria, recordándonos los pasajes ya citados de Erving Goffman. Por otra parte, y la que nos interesa ampliamente, existen desarrollos de tipo profesionales como los que narra a continuación:

*“...**generalmente depende mucho del docente, del docente teatral, en algunos lugares cuando se lo toman muy a nivel recreativo se buscan sketches cortos y generalmente apuntando al humor**, entonces las representaciones son así como una sucesión de números breves y **en otros casos hay un trabajo más profundo de búsquedas** (...) en Jujuy (...) se hizo una adaptación de *La Mandrágora*, pero adaptada a lo que era la realidad social, geográfica y botánica jujeña, entonces en cambio la planta de la mandrágora se llamaba la Muña muña, que era un yuyo que lo que hacía era favorecer la capacidad de embarazo en las mujeres y entonces todo tomó un tono así mucho más localista, hubo un trabajo de adaptación dramática en ese caso (...) **en otros casos se eligen más clásicos o obras populares, tiene que haber un trabajo del docente como muy duro y comprometido para poder encarar temas así, más serios, generalmente todo es más por la búsqueda de lo más sencillo, de lo más fácil de abordar, con menos requerimientos técnicos...**” (E1)*

A continuación, algunos de los recorridos de los casos entrevistados hacia la interfaz escenario. Tales dependen de varios factores como: la articulación dramática con los intereses de los detenidos que participan en la interfaz laboratorio; la posibilidad de poder desarrollar técnicas dramáticas con los mismos detenidos; la posibilidad de contar con un espacio escénico; la posibilidad de articular la interfaz laboratorio con otras instancias de formación (taller de carpintería para realizar la escenografía, v.gr.):

*“...el año pasado estuvimos trabajando inicialmente con “*Bandidos rurales*” (...) un bandido rural por módulo, fue una decisión también para buscar alguna temática que los atrapa y que ellos tuvieran un poco más de acceso y el proceso fue súper interesante porque los tuve trabajando con un grupo a *Bairoletto* y con otro grupo *Hormiga Negra*, bandidos de la década del 50, santafecino y el otro del interior, de San Nicolás, del interior de Buenos Aires y entonces lo primero que hice fue buscar*

lógicas varias existentes hasta el momento.

bastante material y encontré algunas películas y algunos libros y biografías, le llevé todo el material como para que tengan información acerca de quienes eran los bandidos rurales y **encontré dentro del grupo dos interesados en trabajar en la dramaturgia de las obras**, entonces, empecé en un principio **trabajando con improvisaciones** y después me tomé un tiempo aparte para trabajar con ellos en la dramaturgia y **la fueron escribiendo ellos también la obra, lo cual fue muy interesante (...) tenía como un plus para ellos**, el hecho de poder escribir una obra y **la producción se fue dando, primero empecé a trabajar con un grupo que era de carpintería**, o sea, los Penales allá, en algunos módulos tenemos escenarios y en otros no (...) entonces, valía bastante la fórmula de trabajo ¿no? el tema de la iluminación, el sonido, lo que podíamos utilizar del espacio, el espacio, y entonces, los dos grupos que tengo yo tienen escenario de cemento con fondo, todo cemento, jeje, no hay nada, no hay dos patas, no hay nada, entonces nosotros, armamos una caja negra y pedimos autorización para armar una pequeña parilla para llevar unas luminarias que llevamos nosotros desde afuera, una consola, el sonido ellos tienen allí, y el resto de la producción la armaron ellos, **todo lo que es la utilería y la escenografía se hizo todo en madera** y en papel, tenía dos internos que pintaban muy bien entonces, que hacían los decorados sobre láminas y las íbamos colocando así enfrente de escena sobre el grande fondo y después trabajábamos desde lo simbólico tipo, algunos elementos, había una carreta entonces, teníamos solamente la rueda de la carreta que atrás, había un fogón hecho con madera que lo trabajamos con la luz, había una cantina que hicieron todos los muebles, la barra, las mesas, sillas, había una comisaría, improvisaron como una comisaría en madera, se trabajó mucho desde ese lugar, y después **como también tenía un interno trabajando en sastrería, llevamos telas, armaron algunos vestuarios** ellos, otros los llevamos nosotros y bueno eran mas, dentro de utilería teníamos armas, era un tema con los penitenciarios tratar de (...) conciliar eso, porque no querían que aparezcan y bueno terminamos haciendo armas en maderas, un rifle, revolver y todo eso y esa primer etapa fue un proceso de tres meses mas o menos y después utilizamos todo el primer año con la temática de los bandidos rurales y después fue interesante porque estuvimos el resto de los seis meses con haciendo funciones todos los meses...” (R1)

Incumbe aclarar que la cuestión de la utilización del humor como aspecto dramático no es de por sí excluyente para categorizar una experiencia como recreativa¹⁰¹. En efecto, el mismo responsable anterior, cuyo modo de trabajo sigue siendo

¹⁰¹ Dos visiones que se encuentran, entonces. Nuestro responsable cordobés nos narra su experiencia en lo relativo al aspecto dramático. Las condiciones de desarrollo de textos son muy complejas, como se verá, dada la concomitancia de personas con niveles de instrucciones diversos (con casos de analfabetismo). Interesa, de todas formas esta narración ya que expone uno de los principios de su matriz relativa a la cuestión del humor. Este responsable no está de acuerdo con la utilización del humor, más allá de que exista una demanda en ese sentido: “...mirá, yo he trabajado casi siempre con obras, con un resumen de obra no porque resuma el texto, no porque, lo que me enfoco en la estructura de la obra nada más y a partir de ahí utilizo improvisaciones analógicas pero teniendo en cuenta mucho las transformaciones que me pueden dar el actor del momento (...) por ahí hasta me puede inclusive, pero siempre parto de algo que pude haber escrito, algo que puedo conocer de cualquier actor, inclusive, en algún momento he trabajado también, eso no se presentó, presentamos otras cosas pero he trabajado con *El medico a palos* empecé a hacer algunas cosas, pero jamás se lee porque en realidad yo trabajo con gente que en algún momento uno puede tener un nivel universitario y el otro no sabe leer ni escribir y está en el grupo de teatro de la misma manera por su caudal de vida porque todo lo mismo que el otro (...) entonces, hay un nivel que no saben leer y escribir pero tiene una posibilidad, algunos tienen una posibilidad de decir, no son cachivaches, por ejemplo, utilizaba el término cachivache no porque sean analfabetos, entonces, trabajo desde hay una transmisión oral de lo que quiero impartir y en muy raras ocasiones hubo texto y utilicé en esas pocas veces que se dio, sí trabajé con un texto que lo leyeron los actores y que fuimos trabajando con eso y después del texto y seguimos trabajando con lo que ellos podían transformar de lo que entendían de ahí pero trabajé con Müller (...) que muy pocas veces lo hice porque en realidad **hay un requerimiento concreto de la comedia, lo que pasa es que yo creo que uno no solamente puede necesariamente, tiene que disfrutar únicamente la comedia y de hecho es así, es esa instancia de que uno puede establecer el distanciamiento, no implicarse en el personaje, identificarse para, pero estar mostrando algo que puede ser lo mismo, puede conmocionarte**, en ese caso sí, creo que hubo un par de años con un mismo texto, muy cortito y después trabajé con un texto muy corto mío, pero que no lo pudimos presentar, donde también ellos leían, habían leído el texto, se habían basado en los que estaba escrito pero después el texto ya no tuvo más...” (R5)

Nuestra responsable patagónica, con su aproximación a través de la técnica del mimo y del clown justifica, en vez, la elección de este modo narrativo: “...todo para adultos, **pero siempre dentro del humor**, siempre

el mismo en todos los aspectos menos el dramático, nos narra el nuevo ciclo que está desarrollando:

*“...y ahora estamos haciendo un ciclo de humor (...) hay un autor que se llama Caminos, de apellido, que hace obras de humor muy cortitas y a su vez estoy trabajando con una obra que se llama Cuando te mueras del todo y lo que estoy haciendo es, como tengo gente muy nueva, elegí materiales cortos y fáciles de (...) actuar y estoy haciendo como un mix de todas las obras, todas tienen como una temática en común que es la vida después de la muerte y entonces, siempre en alguna obra aparece algún muerto, estoy trabajando, cada uno trabaja en forma independiente la obra, pero tiene un hilo conductor, estamos armando una historia con un hilo conductor que las une a todas (...) y todos participan con el protagonismo que requiere la obra de su obra y a su vez, hacen personajes más chiquitos en el resto de las obras, encontramos esa manera y estoy trabajando con un grupo un poco más chico que son veinte, veintidós creo que tengo ahora, es un poco más chiquito, **estoy trabajando de la misma manera, estoy haciendo trabajar la escenografía, lo único que estoy trabajando la dramaturgia esta vez, pero están trabajando en lo que es la escenografía, el montaje, lo que es vestuario, tenemos también, lo que empezó a pasar que es interesante es que empezamos como a tener material de las obras que hicimos anteriormente (...) tenemos escenografía, vestuario, logramos que nos den un cuartito que lo manejan los penitenciarios pero que es un lugar que tienen ellos para guardar las cosas y que conseguimos un perchero, tienen el vestuario de las obras (...) eso está bueno, como que van manteniendo (...) y también inclusive como para darle mayor entidad les pedimos que elijan un nombre de grupo (...) y para las funciones armamos un programa con el nombre del grupo, el nombre de cada uno, la tarea que desarrolla cada uno (...) se nos arrió gente que no le interesaba por ahí participar en lo actoral, pero nos han ayudado en la parte técnica, o sea los sumamos al grupo desde ese lugar, generamos un espacio para también los tratamos siempre como de incluir ahí (...) el que se acerca al taller lo incluimos, de alguna manera...” (R1)***

Del anterior párrafo podemos también decir que el recorrido hacia la interfaz escenario no solo pone en relación los detenidos que participan de los aspectos actorales sino aquellos relacionados con los aspectos técnicos (luz, sonido, vestuario, escenografía, etc.) activando una máquina performática¹⁰² que trasciende la interfaz laboratorio y llega a toda la institución carcelaria, siempre en apertura y en continuidad, como lo representa el *cuartito* en donde se guardan los vestuarios o el nombre del grupo. Importa poner en evidencia uno de los aparatos constitutivos de la interfaz escenario, el programa. En él vienen inscriptas todas las informaciones de la representación y de todos aquellos que han participado en la producción de la misma, desde los actores hasta los responsables técnicos. Este aparato es vital dado que refleja el accionar en pos de ese trabajo común, certifica y trasciende en el tiempo la operación, el recorrido, en fin, la manifestación del

*buscamos el humor, yo (...) busco el humor, primero porque soy una especialista en esto del humor y además **porque creo que ellos ya sufren una tragedia en la vida con este desencuentro extraño que tienen con la vida** como para que uno le lleve la tragedia entonces yo les llevo el humor ¿no? estas comedias humorísticas que siempre tienen un mensaje que tiene que ver con lo humano, que no solamente se lo contamos a la gente sino que además les llega a ellos también (...) esto de que le digo a la gente, yo también soy una persona, se lo dicen a ellos mismos, yo también puedo cambiar, se lo están diciendo a ellos mismos, dame la oportunidad de ser diferente y yo les digo a ellos, date la oportunidad (...) de ser diferente...” (R3)*

¹⁰² La máquina performática que se crea, articulaciones intra institucionales, también se describe en el siguiente párrafo: *“...**el montaje de obra a su vez incluía todo lo que era escenografía, vestuario (...) aprovechando también porque dentro del penal hay algunos talleres que nos servían como de apoyo a las producciones de las obras, por ejemplo hay talleres de carpintería, sastrería, entonces como varios de los integrantes de los grupos a su vez trabajaban en esos talleres, aprovechamos como para que también que ellos trabajaran en lo que es la escenografía, el vestuario, los talleres, como para hacer una actividad más interdisciplinaria, pero se fue dando así, es la primera vez que se, por lo menos, en ámbito federal, que se da una experiencia de estas características, se pueden hacer algunas modificaciones porque como no hay una experiencia previa de este trabajo...” (R1)***

cambio, el reconocimiento.

Otro modo de articular la interfaz escenario es a través de la así llamada clase abierta, que ayuda a extender la experiencia teatral a otras personas en condiciones de detención. Entonces, la clase abierta y la obra son las dos caras de la interfaz escenario, en este caso de las responsables de Devoto. Nótese, a su vez, que la muestra se realiza en la capilla, espacio grande y de sacra teatralidad que es colonizada por las dinámicas de la gramática teatral pero que también sufre las consecuencias:

*“...la modalidad clase abierta la hacemos siempre porque además incluye a los otros internos que vienen a ver la obra y que han participado de la clase abierta, de otros pabellones, **como la clase es abierta y los ejercicios se proponen abiertamente a todos** los otros están mirando ...
-...**si quieren, si en ese momento tienen ganas o por ahí participan de un ejercicio y de los otros no, como a criterio de ellos lo dejamos, están invitados ellos a participar en el momento que quieren**, el año pasado, para fin de año, para la muestra que se hace en la capilla siempre la muestra, porque es el lugar más grande está el cristo así (reproduce la imagen en forma de cruz) no entra ya en la pantalla pero está el cristo, no se cómo es que está así o así (...) el cristo es parte de la escenografía...” (R2)*

La posibilidad de habilitar cualquier espacio-tiempo como interfaz escenario nos viene descrita por nuestro responsable cordobés. Varias son las cuestiones que confluyen a alterar la interfaz escenario. Una de ellas es parte del mandato institucional que congrega en el ritual de cierre de fin de año todas las actividades de formación al interno de la institución penitenciaria también aquella teatral. Otra y conexas, la volatilidad de los actores y el encontrarse sin el protagonista en ese momento. En fin, estas situaciones dan lugar a un acto de transgresión propias de la gramática teatral dando un regalo y saltando la operación institucional.

*“...los talleres han terminado en algún momento con alguna muestra y en algunos otros momentos que yo estaba en otro horario y demás, lo que hacíamos porque bueno, el sistema (...) que a **mi me pasó en más de una oportunidad, que el protagonista justo el día del acto (...) tiene que irse a comisión o no se qué cosa, o se portó mal o lo que fuera, entonces lo que hice durante años que tenía que ver con un acto de transgresión que tiene que ver con el teatro**, en forma concreta, y que ganaba un impacto era llegaba un momento en donde nosotros presentábamos, entonces, **íbamos al patio, no al patio de la cárcel sino al patio de la escuela por ejemplo, podíamos modificar también el espacio auditorio donde hay la presentación, tiene que estar si o si, donde sucede el acto, el acto programado, entonces, quince días antes nosotros, eran pocos en una determinada obra, íbamos, sacábamos las sillas, pedíamos permiso sacábamos las sillas en el patio, que es un patio claustro chiquitito, armábamos ahí y convocábamos a los que estaban en la escuela a sentarse e iban, entonces tenía que ver con dos facetas, me aseguraba el hecho de que no viniera un martes 13 (...) específico y por otra parte me parecía re piola y acordábamos con los participantes decir, bueno mirá nosotros ahora tenemos un día en donde ofrecemos esto ¿no? hacemos un regalo** y no tenemos que a ver, mostrar esta cosita el día del acto con toda las cosas que pueden suceder (...) en estos dos últimos años yo presenté el día del acto y el año este que pasó presenté una obra que armé con asistentes al taller y colaboré por otra parte, por pedido de ellos con un grupo de teatro y música que se formó, que formaron solos...”¹⁰³ (R5)*

¹⁰³ En este párrafo se afirma que ha colaborado con un grupo teatral formado *motus proprio* al interior de la institución penitenciaria. Interesante operación de auto-organización: “...y me pidieron que los mirara, los dirigiera, les coordinara el laburo, le sugiriera cosas, así que me pareció sumamente interesante (...) me llamaron también por una cuestión que hubo con alguno de ellos, ya uno le dijo a otro entonces había ya una instancia de

Otras novedosas interfaces escenarios se pueden crear. Cuando las situaciones de limitación son tantas corresponde, de cualquier manera, que exista un momento de cierre del recorrido, una manifestación del trabajo realizado, del proceso. En el siguiente párrafo nos encontramos con un desarrollo dramático grupal que deviene en libreto de radioteatro ya que no se dan las condiciones infraestructurales para presentarlo como producto teatral. El radioteatro, en efecto es una estrategia que recobra el sentido en la institución carcelaria creando ulteriores instancias de imaginación. A su vez, como la producción escrita de los participantes de la experiencia delimita un recorrido de calidad, con un antes y un después, la publicación de 7 de esos textos es parte evidente de la transformación en acto.

*“...así que y ya en la segunda etapa, en el segundo año trabajamos, a mí me interesaba mucho saber si podían escribir, si tenían capacidad de escritura de comprensión lectora, entonces empezamos haciendo como lluvia de ideas en el pizarrón, yo elegí a tres o cuatro palabras y armamos un micro cuento, a partir de ese micro cuento ya le agregábamos personajes, o más personajes y así íbamos desarrollando toda una historia y así iban surgiendo varias historias porque cada uno le interesaba más, qué se yo, alguno le interesaba más lo místico, otro lo gracioso, lo cotidiano, entonces era como distintas historias y de esas historias yo fui como seleccionando algunas, también, otra vez, dependiendo de la población que venía, digamos, o de los que más venían, de eso armamos un texto que como se empezó a complicar el tema de poder ensayar o improvisar en un espacio que teníamos el año anterior, porque este año habían construido en ese espacio salones (...) entonces, construyeron un salón y era imposible, un salón con bancos, con sillas, fue un poco, pensar tal cosa, no tanto cuerpo, entonces dije, **igual, hay que hacer algo con esto y lo que hicimos fue crear un libreto de radioteatro** (...) entonces yo llevaba un pen drive, llevaba un mp4 y hacíamos un trabajo de voz y entonces como estábamos mucho tiempo sentado y no podíamos poner el cuerpo en acción dije **pongamos la imaginación en acción** y las voces a ver qué surge y a través de esos textos que ellos mismos escribieron iban creándose los personajes y le iban poniendo la voz al personaje, iban imaginando cómo era y cada uno anotaba en su cuadernito cómo eran esos personajes y ahí le empezaban a agregar una voz y entonces empezábamos a, yo llevé como modo de juego, de prueba llevé el mp4 para poder grabarlos cada clase iba grabando algo distinto, después llegaba a mi casa y editaba ese audio y a la tarde siguiente le llevaba y le hacía escuchar y cada vez (...) se iban poniendo más las pilas y entonces lo que hicimos fue armar en conjunto, armar un libreto de radioteatro, hubo dos capítulos (...) lo que hicimos fue pasarlo ahí, pasarlo en la cárcel, hay como una radio abierta, y lo que hicimos fue pasar ahí el primer capítulo, el segundo ya no lo alcanzamos a hacer (...) y como teníamos bastante texto, se había producido bastante texto, una producción importante, entonces lo que sugerí yo al coordinador si podíamos hacer un **rejunte de los mejores textos o hacer que se vea el proceso de cómo arrancó fulano equis en tal equis, cómo arrancó escribiendo y cómo terminó escribiendo si eso podíamos hacer como una antología y poder publicarlo**, si había presupuesto para eso, la respuesta fue sí por suerte, así que lo que hicimos fue, yo había comenzado me parece con una población más o menos de 12, 13 y terminaron 9 (...) de los 9 se animaron o estuvieron de acuerdo de que se publique su texto 7, así que de esos 7 lo que hicimos, tuve una tarea extra yo de seleccionar en mi casa los textos en los primeros textos que ellos escribieron hasta los últimos digamos que fue ya la conclusión de armar un libreto y todo lo que eso lleva, con una introducción, con un conflicto, con un desenlace, todos esos textos los juntamos e hicimos un pequeño librito **entonces al final tuvimos dos producciones que fueron dos capítulos de radioteatro y ese librito que ellos se veían ahí, veían su texto, veían su nombre** (...) y lo presentamos en el marco de un encuentro provincial de educación en contexto de encierro en donde la cárcel Alcaidía tiene como varios nexos en varias localidades de la provincia (...) hay cuatro me parece, entonces venían internos de estos nexos que hay, a este encuentro y ahí en el marco de eso*

confianza, sugirió llamarme no porque fuera el profesor de teatro, sino porque era el profe de teatro pero que les pareció que además podía charlar, podía sumar al proyecto que era de ellos no como alguien como muy alejado sino que haciendo parte (...) se armó un grupito y uno de ellos, alguno estuvo el año pasado hace tiempo conmigo que no pudimos presentar pero bueno, no pudimos presentar pero me conocía...” (R5)

se presentó los capítulos y este libro...” (R4)

La última posibilidad y tal vez la más importante, es la relativa a la interfaz escenario fuera de los muros carcelarios. Esta, va de suyo, es la más ambicionada sea por los responsables de las experiencias que por los mismos detenidos y menos deseada por la institución carcelaria que tiene que operar varias estrategias, entre ellas, nuevos permisos¹⁰⁴, responsabilidades y una logística extraordinaria que lleva la máquina performática fuera de la institución carcelaria. La operación es sumamente importante puesto que pone esencialmente en una nueva relación el adentro con el afuera de la institución carcelaria y sella sustancialmente la integración social. Una a través del cambio de percepción que puede tener el público deslizando el sentido de detenido a actor y la segunda, a través de la creación de una nueva comunidad, del éxodo producido por la epifanía de la transformación gracias al lenguaje teatral.

*“...no salíamos, después de seis años empezamos a salir a la calle, fuimos el primer grupo carcelario que salió a la calle, **somos el primer grupo carcelario que ha abierto festivales de teatro, festivales provinciales de teatro, hemos logrado entrar en la sociedad a través de esta recíproca, yo invito actores de afuera a trabajar con la premisa del mismo circuito que tengo, por supuesto los selecciono, y entonces se van integrando** y el servicio penitenciario al principio no aceptaba mucho esto de las salidas a mostrar nuestro trabajo, entonces hicimos la primera prueba dentro de la ciudad y después dentro de la ciudad en una apertura de la feria del libro, después nos invitaron a la Cámara de Diputados, después nos invitaron del teatro del Obispado a hacer un una apertura del festival de teatro infantil y después nos invitaron desde Piedra Buena al Festival provincial de teatro y así estuvimos saliendo hasta este año que seguimos, este año todavía no hemos salido pero muchos años que salimos a la calle (...) y probamos que podemos, cuando recién empezamos a salir la gente del servicio penitenciario, la legalidad, la reglamentación es que, los internos que salen, la mayoría son períodos de prueba, algunos no, pero tienen buenas conductas y entonces, se trata de ver esta situación, al principio la gente salía uniformada, hemos logrado que salgan vestidos de civil y que no impacte dentro de la población esta cuestión de tanta custodia alrededor de los espacios en donde trabajamos y eso es maravilloso (...) ellos llegan esposaditos hasta la puerta de la entrada de los camarines y de ahí le sacan las esposas y de ahí, dentro del teatro, quedamos en total libertad de trabajar, nunca tuve problemas en los años, desde el año 2007 salgo a la calle con ellos y hasta ahora nunca tuve problemas, para nada...” (R3)*

Del salir fuera de la institución carcelaria, el caso argentino más expansivo es aquel del grupo de Santa Fe “La Reja” que ha ya trascendido las fronteras provinciales y nacionales con su obra *La piletta*¹⁰⁵. El actor nos cuenta su experiencia boliviana en el

¹⁰⁴ La cuestión de los permisos, como mencionamos anteriormente, es fundamental, también en este caso nuestro responsable chaqueño creó una estrategia de rodeo a los límites impuestos por la institución penitenciaria, esta vez, la filmación fue el modo para estar presentes en el Encuentro provincial de educación en contexto de encierro: *“...hubo problemas con varios, ahí que no les dieron el permiso para poder salir, ok, la idea era presentarla en el marco de esto que te conté que es un encuentro provincial de educación en contexto de encierro (...) es que había posibilidades, hay posibilidades y de hecho hay varios internos que salen, **es muy complejo el tema de pedir permisos, de decir este está en condiciones de salir, este no por qué, porque está procesado, no este todavía no está procesado, todo un tema, muy personal de cada uno de por qué está ahí y entonces, no pudimos y lo que hicimos fue grabar, filmarlo (...) filmamos al ensayo, filmamos y lo que hicimos fue, de alguna manera, de que ellos estén en ese encuentro provincial a través del video...” (R4)***

¹⁰⁵ Tuve oportunidad de ver la obra *La Piletta* en el Simposio Teatro Encierro y Comunidad de Córdoba, un producto artístico de calidad que narra la construcción de una piletta en el centro carcelario poniendo en juego diversos discursos entorno a la situación del encarcelamiento. Así, los mismos actores (actores profesionales y actores ex - detenidos que han pasado por el grupo de teatro y actuales detenidos participantes de la experiencia teatral de la Cárcel de Las Flores) representan diversos personajes: el político, el ingeniero, los detenidos, la persona común alrededor del la creación de un piletta en la cárcel. Con respecto al nacimiento y desarrollo del

encuentro del 2014, haciendo especial referencia a las sensaciones vividas antes, durante y después de la interfaz escenario:

“...es la primera vez que te vas del país, al menos en mi caso, con una obra de teatro también lo pensaba para mí, mirá vos hasta donde puede llegar el teatro y todavía no lo se (...) no lo se, después de lo que nos pasó, mas allá de llegar a Bolivia, tener la recepción de la gente, estuvimos el hecho de que llegara terminar una función y quedarnos callados mirándonos como preguntándonos nosotros logramos esto o qué hicimos nosotros para que la gente nos de la devoluciones que nos daba, fue muy fuerte, fue muy fuerte, en función con la gente esperándonos, inclusive hubo una de las funciones que tuvimos en Cochabamba no queríamos salir a debate que se arma al final, dice Walter, bueno voy a salir yo solo y la gente seguía aplaudiendo, seguía aplaudiendo y dijimos bueno vamos a ver, y fue el debate más largo, la charla mas larga que tuvimos creo y estamos este grupo junto, una cosa muy linda la devolución porque había gente que conoce de teatro y no nos conocía a nosotros ni tenía ningún compromiso con nosotros (...) habían sido bastante duros con las otras obras que habían visto, habían sido directos y habían dicho lo que pensaban (...) no quería salir, no quería yo en particular no quería salir por eso, no quería exponerme porque fue una obra, fue una obra muy fuerte estábamos todos muy cargados, emocionados y ya es como que estábamos, viste como una jornada que la querés terminar después de mucho laburo (...) **bueno y quedaba la parte más linda que fue la devolución de la gente, que nos hizo esa noche y dijimos, sinceramente uno no lo ve cuando está actuando está del otro lado está pendiente de otra cosa, conectado con el grupo, no, la mirada del público, y demás, si bien a mí me gusta mucho romper la cuarta pared una de las cosas que hago, no se si está bien o está mal (...) y esa noche (...) **que la gente te espere afuera para saludarte inclusive para sacarse una foto con nosotros (...) decirnos gracias por lo que nos contaron, decirnos gracias por lo que nos mostraron, por lo que hicieron y eso es lo que no tiene, eso no se paga con nada,** es lo máximo que se puede como actor y como integrante de ese grupo lo único que tiene que hacer es disfrutarlo...” (A)**

Aspectos positivos o cómo funciona la transformación del conflicto

La primera cuestión de vital importancia es que los procesos de transformación del conflicto, si bien desarrollados durante la interfaz laboratorio, encuentran su momento de inflexión después de la interfaz escenario (en distintos niveles e intensidades, dependiendo de la estructuración de la misma). Así nos lo corroboran nuestras responsables de Devoto:

“...los cambios se producen a la vuelta, es decir, cuando han pasado por el escenario...” (R2)

Pero ¿cuáles son estos cambios? Un primer acercamiento lo podemos tener por parte de nuestro experto investigador quien delinea los tres tipos movimientos: transformación a nivel individual, contextual y territorial. El primero, de tipo individual y relacional que se activan en los detenidos participantes de las experiencias: la creatividad, el trabajo en grupo, la sociabilización, la convivencia, la escucha, la empatía. A su vez, si la representación sale fuera de la institución carcelaria, los aspectos relativos al reconocimiento de los familiares, los amigos y los vecinos, por extensión, el aspecto territorial. En fin, se menciona la cuestión de la comunicación intra-institucional, también con las autoridades, la construcción de procesos de identificación, aspectos relativos al contexto

producto teatral, el responsable de la experiencia santafesina nos dice: **“...La piletta, laburo de averiguación cárceles con piletas, se lo tiro al grupo, todo el mundo se prendió rápidamente y comenzó algo muy interesante que fue que la realidad y la ficción iban de la mano porque estaba la idea de plantearse a las autoridades, una cuestión de absoluta realidad, por qué no, es mas, se lo planteé a la autoridades ¿por qué no una piletta? y a la vez que se iba trabajando con este planteamiento concreto que se puede hacer realidad la construcción de una piletta dentro de una cárcel se iba laborando la ficción (...) y algo que ocurrió por primera vez, es que por primera vez una obra transitaba temáticas carcelarias, todo lo otro transcurría fuera de la cárcel (...) esto ocurría adentro de la cárcel...” (R6)**

carcelario.

*“...la idea fundamental es **salir un poco del encierro, para rescatar la parte de posibilidades creativas que tiene cualquier individuo en un espacio de encierro, el trabajo en sí en grupo favorece la sociabilización, la convivencia con el resto, favorece la escucha, es un poco la empatía de estar atento al otro y las necesidades del otro** para ver cómo articular dentro de un espectáculo, dentro de las necesidades que tiene la creación conjunta, muchas veces también es aprovechado como una herramienta de impacto hacia fuera ¿no? (...) logra permiso para ser representada afuera esa función está llena de los familiares y amigos que tienen ganas de ver el espectáculo y al vecino, a su ex vecino que está en ese momento preso y con la posibilidad de exhibir una obra en un teatro ¿no? (...) una posibilidad distinta también de comunicación, y aparte en lo concreto es una herramienta que favorece lo que es la evaluación de cada de cada interno (...) desarrollar la pertenencia a un grupo, fijar identidad, mejorar la comunicación con las autoridades...” (E1)*

Entonces, será el mismo cambio de conducta el que se manifiesta durante el trabajo de la experiencia teatral. El siguiente párrafo, aunque teñido de un sutil paternalismo, habla de las modificaciones que se han producido. La primera y más importante, por ejemplo, el estímulo autónomo para estudiar la obra, que a veces significa aprender a leer y escribir¹⁰⁶. Otras veces, la incorporación del texto teatral adviene por ayuda entre compañeros, resaltando de este modo el aspecto de colaboración y trabajo grupal para llegar a cumplir un objetivo compartido. Otras de las manifestaciones de la transformación se produce cuando empieza a jugar con el personaje, habilitando distanciamientos biográficos y nuevas posibilidades narrativas y de comunicación:

*“...gente que ha estado presa muchos años y analfabeta, y se han puesto, porque no les importaba el puntaje que les daba educación ni nada, **de pronto han decidido que vamos a estudiar porque yo necesito leer la obra de teatro** (...) y he tenido alguno que me he escrito en el pizarrón, alguna frase, diciéndome, mirá lo que te hice Paca, no sabía leer y dos años después me está escribiendo una frase en el pizarrón y te cuento más, estos que vienen sin saber leer que te dicen yo no voy a poder porque no se leer, aprende la obra de memoria escuchándola, el compañero le va dictando y el va repitiendo y van escuchando y van haciendo y aprendiendo de memoria el texto, algunos se han aprendido una obra en menos de una semana ¿no es maravilloso? (...) **y además esto de sentir que puede ser otra persona mientras juega con el personaje, es ese personaje, que en algún momento desde ese personaje que le dice algo a la gente, está bien, yo le digo a la gente, está bien, está preso, cuando la gente me pregunta cosas, está cumpliendo su condena y yo no quiero que deje de cumplir la condena pero sí quiero que cuando salga no esté lleno de odio y que cuando la gente lo reciba le de una oportunidad porque tenemos un depósito inútil** (...) porque no se trata que aprenda a leer y a escribir y que sea un universitario, este interno necesita aprender a **comportarse como un ser humano**¹⁰⁷, diferente, como un ser humano con el bien y eso es tener que darse cuenta*

¹⁰⁶ Lo mismo lo expresan otros responsables de las experiencias teatrales, específicamente, nuestra experta chilena nos dice, a propósito de los cambios a partir del teatro: *“...les cambia la vida, yo he tenido personas que han aprendido a leer, teniendo el texto, con eso te digo todo...” (E2)*

¹⁰⁷ Menester aclarar esta declaración. La responsable de Río Gallegos describe la relación con un detenido por múltiples homicidios, participante de su experiencia teatral, que en el devenir de la interfaz laboratorio cambia el modo de relacionarse, consigo mismo y con ella. Entonces: *“...él había encontrado a su niño, a su persona humana, que el teatro lo había ayudado a encontrarse consigo mismo, esto no era una herramienta mía, es la herramienta del teatro, **esta herramienta con la que nosotros podemos jugar y transformar a las personas, vos imagínate que es encontrarte con un homicida de tamaño magnitud abrazándote, escribiéndote cosas tan fuertes, diciéndote en algún momento que tenía miedo, atreviéndose, eso no fue una obra mía, fue una obra del teatro, el teatro fue capaz, esta herramienta maravillosa que nos da el teatro que hace que nos podamos encontrar con nuestro niño interior y que podamos encontrar lo más puro de nosotros, logró esto...**” (R3)* A su vez: *“...el cambio de conducta entonces empezaron a dar mas tiempo para trabajar y a mí me dio mucho más resultado (...) es como muy extraordinario, lo que se puede lograr ¿no? esto de poder contarse con*

de donde estuvo su error, y de que no todo está tan mal, que yo puedo estar enojada por muchas cosas, a veces cuando les dije, me entraron a la casa, me robaron, me vaciaron todo, a ustedes les parece que me puede pasar eso, y a ellos les asombra que yo se los diga...” (R3)

Otras de las cuestiones que interesan de la gramática teatral en aras de la transformación del conflicto es la necesidad imperiosa de la misma de hacer emerger las diversas capacidades y potencialidades expresivas de cada uno de los participantes. Así, a través de dinámicas de tipo lúdicas y de una formación rayana a la psicología, nuestra responsable patagónica activa las diversas herramientas de cada participante:

*“...bueno, nosotros con los talleres, yo empiezo jugando, empezamos jugando con lo que ellos más conocen, yo siempre digo que nosotros como profes de teatro lo primero que tenemos que hacer especialmente en un espacio difícil y rígido como estos, es diagnosticar, qué saben y desde dónde voy a trabajar yo con esa sabiduría, **trabajar con inteligencias múltiples, qué saben, algunos saben de música, te sorprenderás con gente que tiene estudios universitarios (...) te sorprenderás con gente que dibuja maravillosamente, con gente que escribe, entonces, primero empezás, diagnosticás,** qué saben diferentes, algunos los invento como para diagnosticar y algunos los voy adquiriendo de los cursos de psicología que voy haciendo (...) me voy capacitando, sin tener el título, ni nada, me interesa...” (R3)*

Retornando nuevamente el lugar común del espacio de libertad, la percepción de nuestra responsable patagónica es aquella de una superlativa mejoría en el área comunicativa y afectiva como así también los cambios en cadena que se producen luego de atravesar la experiencia teatral:

*“...así que nosotros hacemos de este espacio de teatro un espacio de juego y ellos cuando andan con la posibilidad, cuando tienen la posibilidad de hablar con algún periodista que por ahí les hace una entrevista y se les permite ellos dicen, **que ellos lo que sienten es que están afuera de la cárcel cuando ellos entran a teatro se van de la cárcel (...) desaparecen las rejas, les cambia la vida, les cambia inclusive la comunicación con la familia, la familia real, algunos organizan su vida con sus padres de otra manera, trasladan el afecto grande que se empiezan a dar cuenta que necesitan** hacia la familia que tiene lejos, **se ponen a trabajar, estudian, muchos se ponen a estudiar, he tenido muchos analfabetos, totales...” (R3)***

Nuestra experta chilena nos describe cuáles son, según su punto de vista y experiencia los aspectos que se conjugan para la transformación del conflicto. Sin dudas uno de los más importantes es aquel de la apertura de la persona que se relaciona con un mayor flujo comunicativo entre el externo y el interno pero también con una nueva perspectiva y relacionamiento intra-personal. Luego, una suerte de ética del trabajo, la que se estimula en la experiencia y es aquella que hace despertar ese sentido a la vida que tiene que ver con la incorporación de habilidades sociales de tipo burguesas, con una elevación de la autoestima y la habilitación de una dimensión emotiva antes no desarrollada. Para este particular, interesa resaltar que la misma experiencia contempla clases de yoga. Es decir, conscientes de los límites estructurales de la institución penitenciaria, de los participantes a la experiencia mas aún del mismo lenguaje teatral, la incorporación o acompañamiento con

*ellos y comprenderlos y lograr humanizarlos, **por supuesto que lo hace el teatro**, esto de trabajar una obra y encontrar el sentido a la obra, por qué la estamos haciendo y qué nos está contando, aunque sea humorística, aunque sea infantil, aunque sea una tontería, siempre terminamos la obra con alguna cosa importante, algo que le decimos a la gente, si la obra, si en el texto de la obra no está, se lo ponemos, hasta en las obras infantiles le decimos algo a la gente que nosotros estamos aquí...” (R3)*

otras técnicas de mediación del conflicto es de vital y estratégica importancia.

*“...yo encuentro que lo más importante que **van abriendo su persona y se sensibilizan** y encuentran un sentido a la vida, que antes no tenían, entonces, no el sentido de hacer teatro, no es eso, **es el sentido de que ellos se dan cuenta de que si son perseverantes y son responsables y son disciplinados pueden lograr lo que quieren en la vida con trabajo** (...) o sea este **desarrollo de habilidades sociales** que se vio reflejado en todo el tiempo de ensayo se ve reflejado también cuando ellos salen de la cárcel porque ellos salen, se dan cuenta de que si quieren lograr algo lo pueden hacer, si son perseverantes, si son responsables, si tienen disciplina, si se la juegan (...) que se puede lograr cosas en la vida, **hay una elevación de la autoestima, hay una apertura a la sensibilidad** porque en el taller se ha llorado, se ha reído, nadie tiene vergüenza (...) se ha abierto el corazón, algo importante que nosotros también en base a la oportunidad **hacemos módulos de yoga** (...) al mismo grupo entonces eso también ayuda...” (E2)*

Con respecto al desarrollo de la empatía, diversos son los casos en donde tal situación ha sido confirmada. Nuestras responsables de Devoto así describen los cambios:

*“...sí, tanto desde lo actoral como la empatía (...) desde el **vínculo empático con nosotras se transformó, es mucho más cercano**, te preguntan por tus hijos, te pregunta por tu marido y recuerdan ¿no? y esa cosa de estar siempre al servicio nuestro y llegar, no se si le contaste pero un día llegamos y uno de los internos nos hizo una torta con forma de corazón y el año pasado, a fin de año, otro se nos cruzaron un llavero acá con forma de corazón (...) y es más, Cesar cuando nos hizo la torta nos dijo, pero no digan nada, claro es como este regalo la devolución de lo con ustedes pero no digan, como que de acá no salga y eso es lo que se genera en el aula, esa cosa del espacio hemos tenido clases a veces con un solo alumno...” (R2)*

Tal empatía se manifiesta también en relación a los compañeros de la experiencia teatral con un cuidado del espacio a través de nuevos tipos de vínculos, típicos de la experiencia teatral, fruto del código compartido y del objetivo en común: es decir, la representación, la exposición al público. Así nos lo narra nuestro responsable bonaerense:

*“...internos cuidan el espacio de teatro, no hay conflicto entre ellos y se generan vínculos que no se generan en un momento ni de pabellón ni en el Penal ni nada porque, se manejan otros **códigos dentro del taller que no son los códigos del Penal** y al tener un objetivo en común y muchas veces el tema de la función también los pone en otro lugar y terminan relacionándose de otra manera y yo siempre vengo pidiendo, hace rato, que no me impidan digamos trabajar con ciertos pabellones y de hecho hace 15 días incorporé seis personas nuevas que son del pabellón dos (...) no tienen acceso a ningún tipo de actividad y ahora están viniendo a teatro y la verdad que la experiencia es genial porque no tienen ningún tipo de problemas, los aceptaron muy bien el resto de los integrantes y estoy esperando a una función que voy a hacer ahora en mayo como para mostrar un poco a los penitenciarios que se puede...” (R1)*

Es que uno de los aspectos más relevantes, es la novedad en lo referido al lenguaje o gramática, teatral, pero más ampliamente artística. En muchos casos, la mayoría de quienes se encuentran en los talleres no han pasado por una experiencia de formación artística, relacionada con la construcción de belleza y consecuentemente con el reconocimiento del desarrollo de tal experiencia habilita. A su vez, una suerte de concientización, de adquisición de responsabilidad se produce, intentando delimitar las causas y las consecuencias de las acciones de cada sujeto. En fin, que la interfaz escenario posee un valor fundamental lo volvemos a leer en el párrafo siguiente. En la misma se encuentra el público que muchas veces está también formado por la familia, amigos y la

misma población penitenciaria (personal de seguridad incluidos), otra vez, el reconocimiento se activa sellando profundamente la transformación.

Así el agradecimiento a la posibilidad y al vínculo creado es una de las primeras manifestaciones luego de haber atravesado la experiencia, que se continua aún fuera de la institución penitenciaria¹⁰⁸:

*“...principalmente, es tengo varias anécdotas de gente que me ha venido a agradecer en el sentido de lo que han vivido en el taller, de hecho, me he encontrado en la calle con un interno (...) hace poco, que quedó en libertad el año pasado y todavía sigue en libertad y lo más importante del taller es brindarle la posibilidad a una persona que nunca accedió a ningún tipo de actividad artística que lo haga (...) y después yo creo que en el 90 por ciento de los casos es gente que no ha tenido en ningún momento ningún tipo de reconocimiento y lo veo por cómo se emocionan y por cómo terminan valorando el taller, el espacio, entonces, por un lado está el tema del vínculo, es gente que tiene un contexto social y yo siempre digo el sistema es perverso en todo porque vos entrás a la cárcel y ves que la gente que está detenida ahí pertenece a una clase social y es toda gente marginada y ahí fuera del Penal, gente que pertenece a otras clases, que son tan delincuentes o peor que ellos que han cometidos delitos muchos más y están en libertad, entonces, esa gente también tiene una realidad de un contexto y viven otra realidad de la que puede tener cualquier otra persona, esa es la gran mayoría de ellos nunca ha tenido el acceso a ningún tipo de actividad y mucho menos a que lo reconozcan por algo y la forma de vincularse es totalmente diferente a la que te proponen en el taller y tal vez lo notan con el tiempo porque en un principio se vinculan de otra manera y no saben por qué, a través del trabajo, o sea, con el tiempo se dieron cuenta que pueden trabajar con otros y por ahí se relacionaban de otra manera otro tipo de relación y se van generando vínculos entre ellos y van cambiando también su forma de relacionarse, entonces me parece que el taller les brinda la posibilidad de crecer de que hay otra realidad posible distinta de la que tienen ellos, no digo que se vaya a cambiar y que se puede lograr un cambio social a través del teatro o a través del teatro dentro del Penal, siempre pienso lo mismo que pienso con el teatro, en cualquier sala, si pueden modificar una persona ya vale, ya se cumplió el objetivo y me ha pasado, sí de que hay internos que no se, tengo un caso de un secuestrador, de causa últimas, **se dio cuenta a través del taller que él tenía que trabajar un poco en él y que muchos de los delitos que había cometido era porque venían amigos a buscarlo y no podía decirle que no** y entonces (...) tengo una hija y me doy cuenta que tengo que pensar en ella también y en mí, que tengo que estar bien y esta persona que te digo que quedó en libertad, cada tanto me la cruzo porque anda por el barrio y lo mismo, ¿no? mirá, no quiero volver nunca más, es una persona grande cincuenta y picos de años y pasó más de la mitad de su vida preso y salió en libertad y me dice, no quiero volver más y realmente lo está logrando porque ya casi va a hacer un año que está en libertad, han caído de nuevo y entonces creo que es eso, es poder mostrarles otra realidad a través del arte y sensibilizarlos un poco también y hacerles trabajar con ciertos aspectos que para ellos son por ahí desconocidos o que lo*

¹⁰⁸ Con respecto a las transformaciones que se manifiestan en el externo, nuestro responsable chaqueño nos dice: *“...a mí me pasó algo muy extraño este año (...) nunca me había pasado y la verdad que me puso contento, me puso orgulloso por un lado y la verdad que me emocioné, yo participé en varias localidades como jurado de carnavales (...) y en uno de los lugares en donde estuve una escola do samba de una comparsa, **un integrante era un ex alumno, que había el primer año estuvo conmigo, salió, ya había salido en libertad**, y después yo perdí, o sea, uno pierde contacto porque algo que te explican en educación, en el Ministerio de Educación es que justamente vos no te involucres tanto, sino **que vayas a tu trabajo, que es algo imposible (...) no terminar involucrándose**, y a mí me pasó que estando de jurado (...) entonces, estando ahí un integrante de la escola do samba grita mi nombre, me grita, mi nombre, y yo decía quién (...) de última no soy el único Walter así que no creo que me **esté llamando a mí, y me gritaba Walter, Walter**, hasta que en un momento una compañera mía del jurado me dice, el chico de la escola do samba te está saludando y **cuando miro, era uno de los pibes que había estado en el taller el año anterior, así que bajé a saludarlo**, por suerte era una comparsa que solamente estaba invitada (...) si no hubiera sido un quilombo, entonces, como que aproveché, bajé, al jurado no se por qué pero al jurado lo ponen en un stand para que miren y qué se yo, así que bajé a saludarlo y me regaló, su sombrero que tenía (...) él me regaló el suyo, ahí intercambiamos números de teléfono, y todo eso y después seguimos en contacto y ahora generalmente lo suelo cruzar bastante de seguido, eso fue algo que en ese momento cuando lo vi ahí, **con un tambor, en el cuerpo de percusión de una comparsa, ahí pensé como que bueno, no todo estaba perdido...**” (R4)*

veían como algo ajeno y en un punto también no solo el teatro sino las funciones también los integraba de alguna manera, porque lo que yo veía en las funciones participaba todo el sector educación, gente de afuera, los internos, los familiares o hay penitenciarios que también estuvieron a favor del proceso y nos han dado una mano, no puedo decir que son todos, que todos estén en esa línea de la mayoría y entonces, en un punto **era toda esta gente interactuando para un trabajo que ellos habían hecho**, la verdad, creo que para ellos y para mí también es muy emotivo y es la posibilidad sobretodo de poder pensar que hay otra realidad posible no es solo esa, no es solo la realidad que ellos tienen que uno la imagina un segundo y dice bueno, cómo hacen para vivir de eso ¿no? (...) ni el sistema ni la sociedad ni nada está preparado como para poder resolver...” (R1)

Funciona, entonces este lenguaje teatral, como catalizador, abriendo las posibilidades y reutilizando el material catártico con fines creativos, dando la posibilidad, es más, la necesidad de re-significar la biografía con herramientas otras, nuevas, no adquiridas, desconocidas hasta el momento, dado el contexto de nacimiento y desarrollo. Es esta también una lenta transformación lingüística, lexicológica, que se desarrolla con la incorporación de nuevos vocabularios. Así nos lo narran nuestro experto chaqueño:

“...eso ahí y con los internos **el abrirse** porque, como te decía, **el primer tiempo suele ser como bastante catártico** y después vos empezás a notar que tienen una cabeza increíble pero al no tener esa posibilidad de su contexto donde se criaron, donde vivieron, al no tener la posibilidad de ir a otro taller o qué se yo, de liberarse un poco, lo tienen acá dentro y vos notás cómo esa persona va dándose cuenta de sus propios errores, va tratando de mejorarlos, el trato, el hecho de llegar un día y saludar y que el saludo sea así muy formal, a fin de año llegar y qué se yo, que te jodan, que te carguen, que ya sepan, yo siempre le decía está permitido tomar mate, permiten llevar bombilla, hacer teatro lo primero y fundamental es el mate amargo entonces lo que hacían en cada clase, a mitad, hacia el final era caer, iban con el mate amargo ya preparado, con algún chiste, ya vos te das cuenta que la onda de ellos va cambiando como que ya es otra, empezás a notar también un vocabulario distinto, que ellos, eso es también algo que me llamó la atención (...) les pasaba qué se yo, un día iba y le llevaba un libro y les decía ese libro les traigo para ustedes, cuando puedan leer y quieran leer compartan, préstense, cuánto están en cada pabellón, fulano y yo estamos en uno, les presto a ustedes dos, lean y si les gusta, cuando lo terminan le prestan a otro compañero, de otro pabellón y así se van prestando, de acá a dos meses, me lo devuelven y yo les traigo otro (...) como el tiempo ahí adentro, ellos mismos dicen que no saben qué hacer con tanto tiempo (...) lo leen en una semana, en una semana y capaz que te lo leyeron dos o tres veces y ahí te das cuenta que empezás a charlar, o inclusive en esto último que habíamos hecho **el trabajo de redacción, de poder escribir, se empezaban a dar cuenta el vocabulario que usaban, las palabras que antes pero ni en pedo, el tipo ni sabía capaz que existía esa palabra, ahora lo usaba, lo usaba, a veces lo usaba en oraciones que decías, acá no tiene mucho sentido pero (...) ellos lo ponían y en otras sí, en donde encajaban justo...**” (R4)

En concomitancia con el anterior pasaje, proponemos aquel del responsable cordobés. En el se ponen en evidencia el aspecto de novedad y de ruptura que el lenguaje teatral produce en quienes participan generando perspectivas y prácticas imposibles e impensables hasta el momento. El darse un beso en las mejillas entre los participantes del taller como una de las rupturas con el código carcelario:

“...a ver, yo creo que eso es según el caso y también visualizando que son diferentes lógicas es decir, **el teatro está para abrir preguntas**, hay algunos que lo pueden hacer más fácil y otros que por las dificultades que ya han tenido en la vida en la jerga carcelaria se utiliza el término cachivache ¿no? esto de repite lo mismo sin pensar nada (...) porque es uno que no piensa y **el hecho de abrirse, de tener más posibilidades de repente en la representación, el hecho de que en ese momento ellos pueden constatar que con el teatro hay, rompe un código de cárcel donde puede humanizarse la cosa**, en donde se puede hasta, fíjate que en teatro nos saludamos con un

beso como en la calle (...) ya eso es un vagón, en algún año, que una mujer de un preso me dijera, como un hecho así tremendo (...) fui a visitarlo, fui con mi hijo y mi marido compartió o presentó a mis hijos a la Caty, la Caty era una travesti que yo tenía en ese momento (...) como alumna, bueno ella, la mujer de ese preso la veía como un hecho, como un gol...” (R5)

Porque si hay algo que caracteriza el lenguaje teatral y las dinámicas que crea es aquel relativo al de la emotividad (posibilidad de experimentar la dimensión afectiva y emotiva) y de la magia (mucho más difícil de explicar en términos científicos). Ambos factores coadyuvan a la constitución de un grupo-experiencia que trasciende lo conocido hasta el momento, siendo atravesado por el afecto, el cariño que se crea y circula entre los responsables de las experiencias y los participantes¹⁰⁹ y entre los participantes mismos. Este es el espíritu que mueve a la transformación:

*“...así que los grupos son dinámicos, la gente se va modificando, por supuesto **el espíritu que nos mantiene haciendo cosas sigue siendo el mismo** que también siempre mi miedo, no solamente, es dentro de la cárcel, es que sino también afuera en el emprendimiento como es tener una sala de teatro, dirigir grupos teatrales es que siga manteniendo, **que se siga manteniendo ese alto porcentaje de magia** (...) y de **emotividad** (...) **porque si no se transforma en un trabajo más** (...) y yo tengo mucho miedo, esto que lo hago con tanto cariño se transforme en ir a dar un taller o en tener que armar una obrita de teatro pa’ fin de año (...) lo cual perdería toda la magia, el brillo, la ganas, entonces cuando uno constata, cuando pasan cosas como las que pasaron el año pasado, cuando pasan cosas, cosas como las que nos pasó viajando a Bolivia o viajando al Mercosur de Córdoba donde nos conocimos donde esa emotividad está presente en donde el cariño de los que la hacemos ese grupo está presente, es un poco lo que va marcando que seguís por el camino correcto, de que estamos bien y yo digo el día que se apague esa llamita me dedicaré a otra cosa, por suerte eso sigue estando prendido la magia se sigue manteniendo, que hoy Fabián se haya cruzado la ciudad para venir a estar acá, estamos ahora comenzando a ensayar una nueva obra de teatro que vamos a estrenar este año cual es participe para mí es un gran placer ¿no? es un orgullo, creo que eso lo que subyace a todos los proyectos, lo demás, una nota de prensa, un subsidio, lo que sea, bienvenido serán (...) pero cuando no esté eso, eso tan profundo que es mirarnos a los ojos, emocionarnos, llorar todos juntos cagarnos de risa todos juntos, creo que deja de tener sentido todo ¿no? cualquier actividad...” (R6)*

Es el cariño, el afecto, el amor, la savia vital de este lenguaje en la institución carcelaria, el que rompe los patrones ya existentes:

*“...totalmente, **porque yo los quiero mucho** (...) yo no me comunicaría con la familia, no los integraría, ellos tienen mi teléfono, mi teléfono celular, la mayoría de los que se van yendo en libertad lo tienen y yo siempre les dije, ojo porque mi teléfono está intervenido, así que fíjense lo que van a hablar conmigo, lo que van a necesitar y muchas veces sostengo que su emoción, en medio de esta libertad para que no vuelvan a cometer el delito, para sentir que hay alguien que los quiere y los sostiene, que también es importante, porque son seres humanos (...) yo no voy a tirar la primera piedra porque a mí nadie me garantiza que yo no voy a matar a nadie...” (R3)*

¹⁰⁹ Esto está presente también en la narración de nuestras responsables de Devoto junto a la pasión por lo que se está realizando y la felicidad que se siente en las mejorías técnicas y humanas de los participantes que se manifiesta en un círculo virtuoso entre los responsables y los participantes: “...y eso también nos pasa como siempre recuerdo de un montón de clases de salir y decir qué lindo, qué lindo, vinimos hablando en el colectivo o sea igual tenemos como una hora de viaje ¿no? (...) siempre venimos hablando como qué lindo viste lo que dijo fulanito y qué buen ejercicio tal, fue muy bueno tal cosa, no se qué ya vamos pensando para la otra clase, che podríamos hacer tal cosa que es, **nos apasiona a nosotras porque nos gusta dar clases y pero además genera una cosa que te genera una pasión y unas ganas de investigar más** y de ver y de poner y de llevarles más cosas, llevarles más material y ver qué pueden hacer como que hay un ida y vuelta que te multiplica todo...” (R2)

Otras de las operaciones que funcionan dentro la interfaz laboratorio es aquella de la producción del diálogo. Desde este punto de vista, el responsable de la experiencia posee un *quantum* de poder que tiene a disposición para la dinamización de la plática. Mucho del tiempo de la interfaz laboratorio se utiliza en charlas, confesiones, consultas, manifestaciones de enojo, etcétera. El siguiente párrafo hace alusión a uno de estos momentos y a una dimensión ética¹¹⁰ que nuestra responsable patagónica no deja de expresar:

*“...cuando ellos dicen, **pero viste porque la gorra que me hizo tal cosa**, la gorra le dicen al penitenciario (...) porque la gorra me maltrata, porque esto, entonces yo siempre los encaró con, y bueno, jodete, **vos tenés los problemas que tenés con la gorra porque estás acá adentro**, ellos están ahí porque vos estás acá, si vos no estuvieras acá ellos no estarían ahí y el negocio penitenciario se terminaría y entonces con qué me lo discuten a eso (...) cuando dicen la verdad que, claro, vos porque estás en libertad y porque yo me porto bien, yo estoy en libertad porque no cometí un delito porque yo se lo que no se debe hacer, vos también sabés lo que no se debe hacer, no lo hagas más, entonces vas a hacer lo mismo que yo, vas a estar en libertad, cuando por ahí, si, porque hoy estoy cansado, trabajé mucho, yo también, yo trabajo mucho y a veces, no se si voy a comer, vos tenés la comida de todos los días, qué suerte ¡no te lo pierdas! pero, entonces ellos me dicen, bueno pero yo quisiera hambre en libertad y no pan estando preso, bueno, el día que salgas en libertad no te olvides de eso...” (R3)*

Otro aspecto a describir, a través del cual la gramática teatral produce transformaciones es aquel relativo a la dramaturgia y al mismo desarrollo escénico. Existen algunos núcleos conflictivos que bien pueden ser tratados teatralmente. Uno de ellos nos lo narra nuestro responsable del norte del país haciendo especial alusión al machismo imperante en estos ámbitos:

*“...sí, la primera era de un dramaturgo es una obra que se llama Modelos de Madre (...) que es de Hugo Sacoccia, cuando les llevé, **les llevé por el tabú que ellos tenían y que tiene la mayoría de la población ahí adentro que es el tema del machismo ¿no?** (...) está como muy arraigado el machismo, **aparte los policías son machistas, entonces es como que están todo el tiempo, es que no hay otra alternativa al machismo, hay machismo y punto** (...) entonces, llevé esta obra y machistas es que ellos extrañan mucho, o piensan mucho, o hablan mucho de la madres, de cada uno, ya sea que la tengan viva o no, cualquier cosa, alguna referencia es la madre, entonces llevé esta obra que es una obra que refleja distintos tipo de madres entonces dije, les voy a llevar y alguno se va a sentir **la verdad que fue acertado porque no solo se mataron de risa al leer la obra y me decían ésta igual que mi vieja, sino que después animarse a representar cada uno a su mamá** (...) eso quedó para la historia, ellos mismos dicen que no me vean, que usted profe no puede traer vestidos, polleras encima ellos que **tienen un tabú con eso porque ponerse una pollera en la cárcel es todo un tema**, entonces, ponerse y tomarlo desde un punto cómico estuvo muy bueno y la verdad que lo que hicimos fue como un ensayo general ahí en la cárcel, pero no lo alcanzamos a presentar...” (R4)*

¹¹⁰ La cuestión ética que embandera nuestra responsable patagónica tiene que ver con un profundo deseo de responsabilizar a los participantes de la experiencia en términos de no consentir la victimización. No es que avale el mal funcionamiento o la violencia institucional carcelaria sino que prueba a dar un parámetro ético de acción trascendiendo los aspectos meramente teatrales que, como hemos visto, son parte integrante de estas experiencias. Así las cosas, el siguiente párrafo describe una clave de tipo ética: *“...como lograr sostener el espacio del teatro resultados en las conductas, **ellos van aprendiendo que todo lo que se hace es un boomerang, que todo lo que damos es lo que recibimos**, ellos aprendieron que cuando las cosas las hacemos bien, logramos que el servicio nos de autorización para traer gente de la calle que vea nuestro trabajo...” (R3)*

Siguiendo con las cuestiones dramaturgicas y los personajes femeninos citamos este último pasaje que pone en evidencia, luego, el valor de la interfaz escenario al momento de dar un reconocimiento. Tal reconocimiento, en algunos casos, es equivalente a un respeto que antes de la participación en la experiencia no se poseía:

*“...hay una anécdota que es muy graciosa pero yo trabajo en Penal, los dos Penales son de hombres ¿no? entonces, cuando empezamos a trabajar con las obras empezaban a **aparecer personajes femeninos** (...) nadie los quería hacer y el planteo era ¿cómo hago un personaje femenino y vuelvo después al pabellón? (...) pero entre ellos, ni siquiera pensándolo, pensando que iban a tener que mostrarse, como mujer en una función sino era cómo puede ser mis compañeros viéndome acá que yo estoy haciendo de mujer, cuando se empezó a generar, como hubo más interacción entre ellos empezar a darse cuenta que en realidad tenían un objetivo en común y que era un trabajo común también empezaron a jugar a esta forma y después ya era al revés, tenías (...) **pidiéndome personajes femeninos** y lo que pasó fue que (...) era muy gracioso lo que pasaba en las funciones porque se reían mucho de esos personajes, en algunos casos y sobretodos unos compañeros porque no imaginaban nunca que (...) un compañero del pabellón, porque la vida del pabellón es durísima, un compañero del pabellón pudiera estar haciendo de (...) y después **también al ver que eran reconocidos** a pesar de estar haciendo eso con en otro lugar (...) y también **me ha pasado con gente que no era respetada de ninguna manera en el pabellón o en el Penal y después de hacer funciones y de las como que ganaron un poco más de respeto** (...) el hecho de haberte hecho conocido y de que los reconozcan, está bien que ellos tienen una relación particular con los penitenciarios, pero el hecho de que las autoridades estén reconociéndolos, gente de Educación, los compañeros y demás también genera eso y hay gente que no era para nada respetada en el Penal y que después de las funciones **como que se ganaron un lugar**, también, y eso es interesante, sobre todo para ellos también...” (R1)*

La institución carcelaria, las dinámicas internas y las potencialidades a nivel contextual y territorial

La situación de dependencia o fragilidad que poseen los responsables de las experiencias teatrales es alta. En ese sentido el contexto y sus dinámicas determinan absolutamente el desarrollo de éstas¹¹¹. Como hemos descripto varios son las instancias decisionales (micro-poderes) que se activan en, y que facilitan o no, el desarrollo de la experiencia.

Entre esas instancias decisionales, además de aquella del director, importa el rol de jefe de educación (que podríamos universalizar como cualquier responsable burocrático al

¹¹¹ Baste un solo comentario para describir los niveles de conflicto que se viven en la institución carcelaria, en la cual se inscriben las experiencias estudiadas. La *fábrica de odio*, como describía Boal, es una metáfora que bien hace alusión a las situaciones que allí se desarrollan. El siguiente relato, reportado por nuestras responsables de Devoto, refiere una de las situaciones extremas de lo que sucede en algunos de los pabellones, llamados pabellones villas. El conflicto, en este caso es violencia en su estado más evidente y, según el relato, institucionalmente avalado y promovido. La perversión del panóptico en su máxima expresión: “...nos contaba, la otra vez, te acordás que nos contaba Jordán, que **hay pabellones que nos decía que hay pabellones, él los llamaba villas** como que se ve que los llaman así ¿no? dice sabés que en un pabellón villa es jodido decía él ¿no? yo te repito lo que nos decía él (...) un pabellón que decía que **vos entrabas e instantáneamente había alguien, uno de los que estaba detenido que venía a querer pelearte que a veces era de mano pero que la mayoría de las veces era de facón, o sea, con cuchillos que los hacen con los fierros de las camas**, con lo que, claro y él nos decía, el mismo interno, yo estuve en un pabellón así y es horrible porque hay algunos que entran medio haciéndose los como que también quieren pelear pero, yo he visto pibes que entran que no quieren pelear, que los ves que son como re tímidos, que tienen miedo, que están re-acobachados y viene otro con una faja a querer a que pelee, **los penitenciarios, hacen apuestas, los filman (...) y hacen apuestas de a ver quién va a ganar y hasta que no está uno acuchillado que se está por morir no entran**, eso a mí me dejó, porque uno sabe que por ahí, ya nos han contado que por ahí, pero yo lo que no me imaginaba era esta reacción del penitenciario, era algo que pasaba cuando el penitenciario no estaba mirando, no se...” (R2)

interno de la institución penitenciaria relacionado con las instancias de formación). Es fundamental que esté de acuerdo con la presencia de la experiencia teatral (o con dimensiones de este tipo). Interesa el siguiente párrafo en donde se describe la situación contraria y cómo, desde la experiencia teatral, se responde activando nuevas estrategias que se encuentran en los intersticios del sistema carcelario (como la posibilidad de reunión y ensayo aquellos que se encuentran en un mismo pabellón) de acción para poder desarrollar la interfaz laboratorio en modo de poder llegar a aquella escenario. A su vez, corresponde señalar con el responsable bonaerense que es la ignorancia relativa a las experiencias teatrales (en este caso) una de las características salientes de la estructura penitenciaria. Desde allí se actúan, entonces, obstaculizando los desarrollos, puesto que se los ve como externos, foráneos y injustamente dirigidos hacia la población detenida.

“...para colmo ahora llegó un jefe de educación que está en la misma línea de servicio penitenciario y empecé a tener problemas, no serios problemas pero ideas que tienen que ver justamente con la actividad, cómo se desarrolla la actividad, con los participantes, me quiere poner un filtro, yo voy incorporando, no puedo salir de la sala esa en ningún momento, yo me movía tranquilamente por el Penal, hacía lo que quería en los pabellones y tenía que ir a un taller para ver y la escenografía que estaban haciendo, iba, ahora me restringió también a mí la circulación dentro del Penal, de hecho digamos yo me llevo esta notebook siempre por el tema de la música, trabajo mucho con música, los ejercicios para los de la obra, nunca tuve que declararla para nada, la semana pasada no me la dejaron entrar (...) para declararla tenés que abrir un expediente en la Dirección nacional y que la Dirección nacional mande un expediente al Penal para que entrar la computadora, tomarle el número a la entrada y cuando salgo te fijás que sea la misma (...) entonces, como que hubo un retroceso infernal (...) lo que yo hablo con el grupo siempre es mostrarle el trabajo, que lo que hacemos vale la pena para volver a tener beneficios, digo, trabajemos, otra cosa es uno tiene que empezar a que no siempre desincentiva como hacer una obra como hago el taller y todo cuando empiezan a aparecer estas dificultades como estoy trabajando con diferentes obras armé los elencos de las obras por pabellón, como tengo gente de distintos pabellones dije quién está en el cinco, tengo cuatro del cinco, todos los del cinco con esta obra, no los mezclo para darle la posibilidad de que ellos ensayen en el pabellón, eso nadie se los puede impedir les pido que en la semana ensayen en el pabellón o avancen en lo que pueden en el pabellón y después cuando voy yo interactuamos, entonces, fue una manera de facilitar un poco el trabajo y eso, tomar consciencia que hay que hacer el esfuerzo mayor y lo que vengo hablando es eso, vamos a demostrar a través de la función y del trabajo que lo que hacemos vale la pena porque también lo que pasa es que hay como una resistencia por parte de los penitenciarios pero la gran mayoría no tienen idea de lo que hacemos (...) porque como no tienen interés, a mí me encierran en la sala y nadie viene a ver qué es lo que está pasando entonces no saben ni lo que estamos haciendo entonces después cuando hacemos la función vienen todos los directivos a sacarse la foto y a decir que ellos participaron...” (R1)

Parte de estos micro poderes son agenciados por los guardias penitenciarios, última trinchera en esta guerra cotidiana. Los mismos se relacionan con la posibilidad de que los participantes lleguen (bajen) a la interfaz laboratorio. Es decir, la presencia de los participantes se encuentra mediada por los guardias penitenciarios. La institución penitenciaria, entonces, altera todos los planes, las dinámicas que se piensan como inmediatas y naturales tienen que ser re-pensadas:

“...tenía como el marco de un taller, pero era más un laboratorio porque en realidad vos te vas con una mínima preparación en la clase y cuando te encontrás con la población vos decís, bueno, la planificación se te va al carajo (...) por esto que te decía, sobretodo del sistema carcelario, que, ponete que vos trabajás con una población de 20 personas, arrancaste con 20, al día siguiente los policías no te sacan a los 20, te sacan 10, a la siguiente clase te sacan los otros 10, los 10

que te habían sacado no, o te vas días que te dan 5 y al día siguiente te sacan los 20 otra vez, entonces, es como que vos no podés hacer un trabajo, un proceso, entonces va haciendo, te vas arremangando como sea, tratando de ver, de encontrar la situación al conflicto que tal vez ellos van atravesando, es todo un tema, es algo muy delicado trabajar ahí (...) pero la verdad que es un desafío, que a mí, por lo menos, me gustó..." (R4)¹¹²

Es ese mismo límite -el condicionamiento- el que también es señalado como motor de modificación perceptiva, como desafío constante. La experiencia, viene descripta como:

"...riquísima, porque primero rompe todas las estructuras y los esquemas que uno tiene de aprendizaje montaje lo que puedas pensar hay uno podés tener conocimiento o experiencia pero entrás a trabajar en un lugar donde el condicionamiento es tan grande, la forma de trabajo es tan distinta que vos tenés que reinventar un poco la metodología el tema, fue un gran desafío y un aprendizaje enorme para mí también porque tuve que buscar la manera de trabajar (...) es complicado, también, lo que te comentaba, hay como otra predisposición que afuera en la calle tiene otros objetivos y lo hace con otros motivos y entran en juego más cuestiones de ego y eso que en la cárcel no existe y a pesar de que llegó un punto de que había como una cierta competencia (...) como necesidades más básicas que cubrir por ahí, las curas detrás del teatro y demás pero bueno todo eso me dio como una experiencia, un crecimiento muy importante y un poco se cruza aunque uno no quiera, yo trato que no suceda pero se cruza mucho a veces por parte de los internos, lo personal con lo teatral con la actividad como que no pueden separar tiene como mucha necesidad de hablar y de contarte y a veces cuando hay tiempos muertos tenés que ocupar también otro rol ahí (...) eso es algo que yo siempre reclamé al proyecto porque se supone que estamos trabajando con gente que está en otra condición, ya el hecho del encierro nada más (...) solo el hecho que yo jamás ni lo pienso ni nada pero el hecho de estar privados de la libertad y todo los pone en otro lugar, entonces, lo psicológico entra a jugar de una manera importante y con un peso bastante fuerte entonces nunca hubo como un apoyo de lo psicológico ni nada, inclusive me parecía como interesante tal vez incorporar un sociólogo (...) nunca se dio (...) solo este año cuando uní a los del pabellón se me acercó una psicóloga que trabaja con terapia de grupo en esos pabellones y intercambiar algunas ideas, tuvimos así charlas conjuntas con los internos de ese pabellón y con la psicóloga (...) pero no se da el espacio para eso, fue algo que surgió entre la psicóloga y estos internos y que a mí me interesó, también estamos tratando de tomarnos aunque sea diez quince minutos cuando tengo esta posibilidad de trabajar digamos interactuar con la psicóloga y es importante..." (R1)

Uno de los aspectos más importantes se relaciona con las condiciones estructurales de la población que se encuentra al interior de algunos pabellones (y en algunas instituciones carcelarias). Esto incluye: bajas tasas de formación, familiaridad con dimensiones de tipo criminales y alto uso de estupefacientes por parte de la población detenida. Entre los problemas que eso conlleva podemos citar la falta de constancia en la asistencia a las experiencias y la falta utilitarista que la experiencia teatral conlleva¹¹³ (es

¹¹² En el mismo momento, diversas son las estrategias que se activan para transformar esta situación, ningún responsable teatral se inmoviliza y relaciona pasivamente con el contexto. El mismo responsable chaqueño nos relata cómo producía modos de acercamiento con aquella parte de la burocracia penitenciaria que no estaba a favor de la experiencia: **"...con los guardias, con el pasar del tiempo vos sabés, empezando a conocer, bueno vos sabés que martes y jueves tenés un taller, entonces, vos sabés que la guardia del martes es piola y no va a haber problema pero la del jueves es un poco complicada entonces vas pensando cómo entrarle, cómo caerle bien, cómo hacer que, que se quiebren un poco, que no sean tan rígidos, entonces, un jueves me iba con una bolsa de biscochos, por ejemplo, los veía tomando mates con biscochos, por ejemplo (...) entonces, buenas tardes, con la buena onda, bueno les traigo para el mate, y eso ya era un gesto de decir, no soy un enemigo, está todo bien, podemos charlar y así se fue acercando y la verdad que al finalizar el año ya te ven y está todo bien, ven el profe de teatro, ya saben a quién tienen que ir a buscar, ya ni siquiera te piden la lista porque ya hasta identifican a los alumnos..."** (R4)

¹¹³ Excede nuestro trabajo la posibilidad de desarrollar una etnografía sobre las trayectorias o carreras sociales (alla Goffman) de los detenidos en las cárceles argentinas. Importa sostener que los lugares sociales de origen de los sujetos en situación de encierro están marcadas por la exclusión social. En este sentido se podría

decir, no hay certificados, solo informes en el caso cordobés). La narración que transcribimos describe estas problemáticas y las relaciona con aquellas ya descritas de los guardias penitenciarios. El discurso también incluye una referencia a los aspectos positivos y las equivalencias creadas al interno de la institución como puede ser la escuela y sus directoras o parte del servicio penitenciario que no duda en facilitar la tarea. Concluye el texto relevando el aspecto de tipo estructural y cómo es imposible escapar a algunas lógicas:

*“...en el módulo donde yo estoy tenés, y creo que se repite en el MD1, te voy a decir por qué particularidad y creo que es muy difícil que asistan, que **haya una permanencia en la asistencia**, te vienen dos meses, dejan de venir o te viene y después no, eso por un lado, en el otro módulo que menciono, en ese también hay muchos que vienen con **mucho tiempo de droga** (...) entonces también eso y al **mismo tiempo de inconducta**, yo estoy hablando de gente que tienen un promedio de 30 años y donde no sé (...) pero **me llamaba la atención pero de 25 quizás uno había trabajado alguna vez** (...) puede estar pero que ellos consideran trabajo, no, **el robo** (...) trabajo, entonces nada, es como muy difícil que tome la escuela, es decir, **ellos necesitan un certificado en forma permanente, yo un certificado teatral no, es decir, hago un informe, pero es una asignatura más** (...) entonces vos no le podés, por más que le hagás un diplomita que no le sirve a nivel jurídico, ellos necesitan eso para después mostrarlo al juez, esa es una de las dificultades, la otra dificultad clara y desde siempre es lo que menciono, el no llamado del servicio penitenciario y el no apoyo durante muchísimo tiempo porque por nada (...) entonces, yo tuve años donde **el más grande apoyo, el mayor apoyo lo tenía desde de algunas directoras muy piolas en el en la parte educación, directoras de la escuela** (...) pero que me daban, veían, porque justamente estaba yendo en otro horario en ese momento, entonces veían el laburo este, cotejaban el laburo, el interés de la gente y entonces me brindaban un apoyo que era un apoyo, una situación así además de muy buena onda para prestar la colaboración que se pudiera teniendo en cuenta que son dependientes del servicio penitenciario entonces, tampoco mucho podían hacer (...) no podían exigir que mandaran los alumnos porque ellas son empleadas justamente de ese ministerio (...) nunca he tenido dificultad con los guardias en general, yo ahora no recuerdo bien todo pero en los últimos tiempos no tuve dificultad con los guardias, a ver, dificultad, con algunos sí porque son, con el guardia que está en la escuela, le pasa lo mismo del guardia que te abre una puerta y después la otra y después la otra que es tiene como una especie de costumbre de querer transgredir lo que le dan con un sueldo (...) esa mi lectura entonces, **llamarte a los presos, tomarte un teléfono y es más o menos como una maratón vos tenés ya que considerarlo que va a correr una maratón** eso sucedía al principio, desconociendo todo (...) me entendés, después que si el tipo, hay **tipos que son muy piolas y que te ven venir ya te conocen y te saludan y aprietan el botón para que vos este entres sin ningún tipo de dificultad después están las dificultades del sistema carcelario** que también a ellos les dicen bueno ahora tienen que, mayor requisa, mayor esto, mayor lo otro (...) entonces cambia toda la historieta y otros que vos los ves y a mí me causa gracia eso, que demorarse mucho porque es su estructura (...) no he tenido problemas en cuanto a que estén interrumpiéndome la clase por ejemplo, (...) no, jamás (...) la escuela es un lugar preservado y si hay una interrupción es porque llaman a alguno, porque tiene que ir a comisión o porque le toca el teléfono o porque no se qué cosa, o porque tiene que ir a buscar la pastilla al hospital pero ya no es una cosa, este que me estén vigilando...”*
(R5)

Modificación del contexto, estrategias de supervivencia

La presencia de los responsables teatrales, de todas maneras, altera definitivamente el contexto carcelario. Si se logra crear un pacto de respeto duradero con los detenidos (participantes de la experiencia o no) en donde la percepción por parte de éstos es de beneficio para toda la población detenida, la fragilidad del rol deja de existir. Así nos lo

desarrollar una reflexión en torno a la relación entre exclusión/reclusión/inclusión en la cual se inscriben estas experiencias.

asegura nuestro actor entrevistado, quien responde a la hipótesis de una posible separación del responsable teatral de la institución carcelaria de Las Flores. Utilizando (todavía) la primera persona del plural nos dice:

*“...por parte de nosotros Santi eso no va a pasar (...) Walter tiene más poder y esto fuera de bromas más poder que el director que está en este momento y cualquier director que venga de aquí en adelante porque él tiene el aval del preso (...) toda persona que hace algo por el preso y se lo saca, el preso va a hacer cosas para que esa persona pueda (...) o sea que en ese problema no se van a querer meter, él va a seguir (...) una de las cosas que nosotros siempre le decíamos seguramente se lo habremos dicho a él, no me acuerdo en este momento, que si él se sentaba a tomar mate con nosotros por una cuestión de respeto y de códigos ahí adentro no podía tomar mate con los cobán como se le dice, con el policía, qué quiero decir con esto, que si él estaba con nosotros no podía estar con nosotros y con el de enfrente (...) rápidamente **nos dimos cuenta que Walter se puso la camiseta nuestra, para luchar por nuestro beneficio y de ahí en adelante se ganó el respeto porque ahí vos no decís a mí me respetás, vos el respeto te lo tenés que ganar** (...) Walter es una persona que caga a pedo a una preso que está con cadena perpetua, el preso no le va a decir A, no le va a levantar la mirada siquiera porque se lo ha ganado, se lo ha ganado, mirá que está hablando uno que, que no era fácil ahí adentro, se ganó el corazón mío y de los compañeros más y realmente teníamos ganado ese espacio que nos dieron alguna vez por eso digo **Walter tiene mucho peso ahí adentro**, él no se da cuenta, yo siempre se lo digo a él, tiene mucho peso ahí adentro...” (A)*

A veces la sola diversidad (facilitada por la libertad que la gramática teatral da) es la que genera un plusvalor en la institución carcelaria, un actuar diferente, un proceder desde el afecto, un apropiarse de esa institución convirtiéndola en casa propia. En este sentido el pacto de respeto es doble, con la población detenida y con la suboficialidad y la oficialidad:

*“...y me llevo muy bien con el servicio penitenciario, con la gente del servicio de la cárcel, **a veces, vienen oficiales nuevos y les cuesta un poco entender qué hace esta vieja loca en el medio** (...) y a **los abrazos y los besos con todos los presos** (...) somos un equipo y la verdad que la suboficialidad me acompaña un montón y la oficialidad, a pesar de los cortos tiempos que están, se sorprenden porque **yo entro a mi casa, cuando entro a la cárcel entro a mi casa, me he ganado el corazón de la gente a fuerza de besos y abrazos, yo entro y le doy un beso hasta el más feo y él me mira con cara de más perra**, cuando me dicen, este es bravísimo, mah! hola ¿qué tal? y **como tengo patente de loca** (...) me lo permito y como no soy personal penitenciario, con más razón, así que me voy ganando los afectos y las gracias del servicio, tengo muchos reconocimientos que me emocionan, placas recibidas de parte del servicio (...) muy emocionante...” (R3)*

Por último y dadas algunas circunstancias extremas, el responsable teatral se convierte en una de las claves de modificación positiva de las relaciones al interior de la institución carcelaria toda. Específicamente en el siguiente párrafo se describe la situación que habilitó un taller en donde el lenguaje teatral funcionó como modo explícito de transformación del conflicto (para docentes y detenidos del nivel primario) que permitió el regreso a una suerte de normalidad, la restauración de una sensibilidad y de un re-encuentro. Interesa sobremanera saber que existe el interés de que tal taller se vuelva a desarrollar:

*“...salvo el año pasado, este año que concluyó, el 2014, hubo una situación distinta porque sucedieron cosas en la cárcel, entonces qué pasó en la cárcel, **hubo una toma de rehenes** (...) hubo dos presos o un preso con un colaborador preso también, pero uno tomó como rehén a la directora (...) que fue además una mina que siempre los protegió mucho, que siempre realmente tuvo una actitud para con ellos muy buena durante años y conmocionó, a ella la tomaron como rehén*

digamos como una punta y otras estuvieron encerradas en una habitación, eso hizo que cambiaran algunas cosas entonces, yo seguí trabajando con los presos pero además hice, no se en qué mes, creo que fue en octubre, noviembre **un taller, con las docentes y con todos los internos de nivel primario más allá de aquellos que eran alumnos del taller de teatro (...)** ahí fueron dos jornadas donde se trabajó justamente esto, **el poder restablecer la comunicación a partir de actividades teatrales (...)** pero trabajamos con el cuerpo directamente, **trabajamos con el cuerpo, el cuerpo en relación a otros cuerpos, el cuerpo en relación a otros cuerpos en un determinado espacio, el hecho de trabajar los sin sentidos ¿no? y a partir de ahí comunicarse, instancias que no, justamente hay gente que no va y las maestras tampoco a partir de relajación activa, de trabajos de senso-percepción moderado, se hizo todo un trabajo que sirvió para sensibilizar, para poder encontrarse que hace que, ahora hay un interés concreto que lo vuelva a dar, cuando empecemos, supongo que marzo (...)** trabajo que la intención es que lo de, de la misma manera con los internos y las docentes pero también el trabajo a similar con todas las docentes, es decir con las docentes de todos los módulos ya en forma particular con docentes (...) eso supongo que será en una o dos jornadas...” (R5)

El fuera y después de la condena

Importa luego entender qué es lo que sucede en el post-encierro. Las situaciones que se crean cuando las personas privadas de libertad son de extrema fragilidad y con posibilidades de reintegrarse a las mismas dinámicas que los condujeron al ingreso, en el círculo vicioso propiciado por el sistema y que se manifiesta en el alto índice de reincidencia¹¹⁴. Es por esto que urge la institución de canales que atraviesen la institución penitenciaria dando la posibilidad a futuro, en el post, como puerto seguro, para seguir navegando. La relación creada se perpetúa, en los casos en donde tal situación es posible, como el caso patagónico:

“...yo me sigo comunicando con mis internos hasta cuando se van en libertad (...) todos tienen una forma de comunicarse, **desde un teléfono, desde un Facebook que he creado exclusivamente para el teatro con lo que por ahí tengo contacto con la familia pero es muy respetado y muy cuidado, solamente lo manejo yo y solamente ingresan a ese grupo las personas que yo quiero...”** /// **“...la mayoría de los que han salido en libertad de mis alumnos, de todos estos años, han recuperado su espacio con la familia, algunos no han vuelto a su lugar de origen y han organizado una nueva familia, trabajan y están muy bien, tengo uno de mis alumnos, aquellos que son mis alumnos, que fueron mis alumnos que en este momento está trabajando en la universidad, él hace la carrera, una carrera de administración de empresas y está trabajando como jefe de mantenimiento dentro de la universidad y él le cuenta a todo el mundo que él estuvo preso y que yo soy su profesora, ella era mi profe de la cárcel, les dice a los profesores, los profesores en la universidad me dicen sos conocida gracias a mis alumnos, esto de hacerse cargo (...) de aprender a hacerse cargo ¿no? de cómo anécdotas, tendría mil para contarte porque hay cosas maravillosas (...) pero ellos, la mayoría cambia su carácter, vos te das cuenta cuando después de tanto tiempo trabajando con ellos tan asiduamente y poniendo el cuerpo, y escuchando sus historias y contándole uno...”** (R3)

Concierne, de todas formas, pensar a intervenciones de ingeniería cultural, así el

¹¹⁴ Según datos del Informe Anual del Sistema Nacional de Estadísticas sobre Ejecución de la Pena (SNEEP, 2013) de la Dirección Nacional de Política Criminal en materia de Justicia y Legislación Penal, Subsecretaría de Política Criminal, Secretaría de Justicia, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. Sobre un total de población en prisión igual a 64.288 personas -El caso de la Argentina si se incluye a los detenidos en comisarías (faltando datos de CABA, Córdoba y San Luis) la población se eleva a 69.706 personas-, la reincidencia (gráfico en pág. 25) es de 31.289 personas divididas en (Primario: 21.078 -69%-; Reiterante: 3.024 -10%-; Reincidente (art. 50 Código Penal): 6.046 -20%-; Reincidente múltiple (art. 52 Código Penal): 197 -1%-; sin datos: 944 casos. (pág. 1) Fuente: International Centre for Prison Studies -King's College, Universidad de Londres- sobre la base de los más recientes datos oficiales disponibles en cada país: <<http://www.prisonstudies.org/info/worldbrief/>>, visualizado el 8 de abril de 2013.

caso de nuestra experta chilena, que se encuentra en fase de construcción de un centro cultural para el post-penitenciario:

*“...yo ahora estoy en un proyecto de infraestructura, porque nosotros estamos el diseño arquitectónico de lo que va a ser un centro cultural (...) para apoyo post penitenciario, Coartre se va a transformar en eso (...) entonces, estamos trabajando en eso porque nos dieron un espacio en donde tenemos un lugar, estamos trabajando en el diseño arquitectónico a través del arquitecto y todo depende (...) en Santiago, nosotros estamos instalados ahí ahora, estamos instalados a nivel de oficinas (...) después esto se va a transformar como te digo en **Centro cultural con teatro, con sala de capacitación, con todo para poder trabajar con el apoyo post-penitenciario** o trabajos de libertad asistida, libertad vigilada, cuando los presos salen por el día para capacitarlos, etcétera (...) tener un teatro, imagínate (...) todo me estoy consiguiendo la financiación, en este minuto tengo el financiamiento para el diseño arquitectónico...” (E2)*

Lo mismo, en proyectos y perspectivas en el caso de las responsables de Devoto, que saben de las circunstancias complejas que les depara el post encierro a las personas privadas de libertad dado que son ellos mismos los que les narran tales circunstancias y dinámicas¹¹⁵, tanto como que les solicitan un lugar en donde poder encontrarse a posteriori:

*“...hay un grupo que hace rato nos está preguntado, gente que está más cercana a la libertad, por ejemplo, está preguntando si nosotras damos clases afuera (...) y nosotras estamos con esa idea en la cabeza súper instalada, eso lo vamos a hacer, de alguna forma, para mantener, para conseguir **un espacio que funcione tipo centro cultural y donde podamos trabajar esa cosa de la afectividad que me parece que es lo que encuentran en el taller de teatro afuera para que no queden totalmente desamparados** porque, por algo es una necesidad de ellos mismos, que afuera hay miles de lugares y uno los puede asesorar pero ellos piden por nosotras, no porque seamos genias sino porque es el lazo que tienen ahí adentro y calculo que cuando uno sale, sale en bolas y no hay como un sistema que los sostenga afuera y gente que reincide, también, estamos como con esa idea por la necesidad que no se si se nos hubiera ocurrido esto de no ser por un espacio y vemos esto de integramos gente que no tuvo presa, no estuvo en la cárcel, generar un grupo...” (R2)*

En fin, el caso del teatro La Abadía es efectivamente el espacio en donde luego pueden continuar la formación y las relaciones, quienes así lo deseen. Así nos narra nuestro actor su salida de prisión e ingreso a las actividades del teatro. Atañe resaltar el apoyo recibido en su momento por parte del responsable de la experiencia y su colega:

*“...dos años más y después sí salí y arranqué en serio acá (...) con chicos que venían a los talleres acá no fue fácil tampoco, tampoco esa partecita **porque está el temor del prejuicio y qué dirán, si se enteran qué se yo y hubo algo muy lindo que dijeron ellos dos, el primer día que vine, mirá Fabián si alguien no le gusta que vos estés acá que pegue la vuelta y se vaya** (...) eso me dijeron y ellos y a partir de ese momento dije bueno, yo de tres años (...) este teatro me dio la posibilidad de crecer, de poder filmar una película el año pasado, de poder hacer video, hacer cine,*

¹¹⁵ Aquí parte de los discursos relativos a tales circunstancias, dinámicas y percepciones a posteriori del encierro *“...ellos mismos nos han dicho y no uno solo, muchos incluso, conocidos entre, me acuerdo de uno por ejemplo que nos decía **yo tengo la posibilidad de estudiar, a mí mis viejos me pueden bancar una carrera universitaria, yo empecé varias veces la universidad pero** (...) y nos decía, pero **yo salgo y yo me sigo juntando con todos los amigos que tengo y están todo el tiempo en la droga, están en una esquina sin hacer nada, si yo salgo a mí me es muy difícil evitar esto** (...) nos decía, si yo tengo un lugar como de contención, no para ir todos los días ni para que me digan lo que tengo que hacer, pero como un lugar de pertenencia como que cada, era la segunda o tercera vez que estaba preso dice **yo cada vez que salgo siento que no pertenezco a ningún lugar y no tiene que empezar a ver dónde trabajar, a ver bueno, estudiar, yo termino cayendo siempre en lo mismo** (...) **no por vagancia o por no querer superarse a sí mismo pero también porque todo lo que me rodea tiene que ver con eso...**” (R2)*

televisión, actoralmente o sea me abrió un campo, una puerta que jamás la pensé, yo quería hacer teatro nada más (...) una posibilidad enorme de laburo y gracias a dios no pensé que iba a cobrar por actuar una moneda y tuve la suerte de poder tener de la Asociación de Actores, ir a cobrar un cheque, eso está bueno (...) si hacés algo que te gusta y además te pagan está bueno...” (A)¹¹⁶

Prospectiva de política cultural

Antes de cerrar el análisis del territorio hasta aquí estudiado, unas notas relativas a la perspectiva de política cultural. En primer lugar, la cuestión ética del rol del responsable teatral y del lenguaje teatral, en última instancia, en la institución carcelaria. Esta está relacionada con la posibilidad que su misma presencia legitime el sistema penitenciario, punitivo, existente. A su vez, otra de las reflexividades emergidas durante la entrevista se pregunta sobre el aval del sistema que utiliza la institución penitenciaria como espacio para delincuentes que son pobres dejando fuera delincuentes con mucha chapa y poder. El lenguaje teatral, vuelve, una vez más a ser aludido como fuente liberadora, con aspectos de tipo religiosos, redentores. Esta es la respuesta que da a la pregunta sobre la eficacia del teatro en la institución penitenciaria:

“...después hay situaciones, yo voy viendo las diferentes lógicas que hay, **yo creo que hay muchísimas cosas a preguntarse**, yo también me pregunto muchas cosas, nosotros estamos como no se, avalando que **haya delincuentes con mucha chapa y mucho poder y mucho gobernabilidad afuera la instancia es que hay delincuentes que están en contextos de encierro y otros que no**, hay delincuentes que son pobres y otros que están afuera y que no, esto es clarísimo, que hay delincuentes con poder que avalamos y hay delincuentes sin poder que están adentro, de los delincuentes sin poder o algunos que tienen más o menos chapa dentro de la de lo que tiene que ver con el hampa, también hay lógicas que uno, no digo que tiene que aceptar pero no podés dejar de atender porque si no es como la bajada de línea (...) institucional que te dice dos mas dos es cuatro y mañana te dice dos mas dos es cuatro coma uno y vos tenés que hacer siempre así con la cabecita lo cual yo creo que en ese sentido me gusta trabajar con los presos y que estas cosas, estas lógicas se pueden visualizar, yo tengo una posibilidad de no filtro o de tenerlo porque bueno loco o sea ponete a laburar, no seas pelotudo con esta historia y si tenés 22 años ahora y bueno loco, **laburá teatralmente cuatrocientas horas por día porque es la única forma que te salvás** y con algunos de ellos a mí me ha sucedido que esto de ir reconociendo cosas y no tener filtros, podernos decir las cosas como más directamente con el respeto ¿no? pero, con respeto digo porque la palabra pelotudo, por ejemplo puede ser un insulto o puede ser parte de algo que significando algo con sumo respeto ¿no? (...) puede tener otra connotación (...) yo creo que el teatro hace un aporte muy importante, viste que el ser humano se acostumbra a un determinado sistema también, fuera, dentro, lo que sea, entonces el teatro puede aportar y aporta muchísimo porque es la posibilidad de ver y ver en su totalidad, y ver la posibilidad de ponerse en fricción con algunas cosas que uno tiene ya como en serie, como de la propia secuencialidad de la vida (...) pero no es suficiente, no claro (...) mirá a ver, la cárcel para mí es un gran negocio (...) y creo que es el mejor de los negocios, digo el mejor de los negocios de los negociantes (...) no es que me vaya a comprar una cárcel yo (...) pero me parece que esto que estoy expresando es como una síntesis, entonces muchísimas cosas en función de que esto siga sucediendo, que vos tengas uno, dos (...) maestros de teatro y que tenga mayor carga horaria y de algo puede son granitos (...) puntitos de arena que y a veces puede transformar y a veces puede hacer un aporte uno no sabe cuándo está la

¹¹⁶ De esta manera continúa, nuestro Actor, la descripción de lo que en este momento está viviendo. La sensación de pertenencia a un grupo que tiene como vector la amistad que crea desde ya nuevas narraciones: “...un **grupo hermoso que se formó**, de ese grupo que eligió Walter **ahora puedo decir que somos amigos**, mas allá de los compañeros de un elenco son también es una cosa que es importante porque si vos elegís a alguien que está bien, viene actúa pero no lo siente, las cosas que nos ha pasado, ponernos a tomar una cerveza, un fernet y ver un video que fue el que vimos el otro día, que fue uno de los pibes (...) un video que hizo Walter no la experiencia de Bolivia, todos moqueando ahí...” (A)

transformación, viste que es como en uno mismo, a veces cae la ficha cuando vos menos te lo pensás (...) pero algo tiene que haber sucedido en algún momento antes, vaya a saber cuando...” (R5)

Igualmente nos advierte también nuestro experto investigador argentino, sobre las expectativas que se le puede dar a una experiencia teatral en estos tipos de contextos:

“...a veces como que se sobrevalora, se generan expectativas de más respecto a lo que puede generar una actividad artística en general y el teatro en particular en estos contextos de dificultades, no es una herramienta mágica que pueda generar respuestas y soluciones, o sea, es algo que puede concretamente apoyar y apuntalar el desarrollo de las personas, el crecimiento humano, el desarrollo en grupo y entonces por ahí, lo que hace es generar más posibilidades individuales pero no es que de respuestas automáticamente...” (E1)

El no automatismo es evidente, es necesario un gran esfuerzo y trabajo en diversos niveles y planos para lograr las transformaciones. El impulso de una política cultural que de cuenta de estas nuevas posibilidades, a partir de estas experiencias, de todas formas, no nos parece inviable. Podemos, efectivamente, hablar de una tríplice modificación del conflicto a partir de las experiencias teatrales, siguiendo siempre nuestro experto investigador. Individual-relacional, contextual y territorial. Así describe parte de estas transformaciones:

“...contacto de persona a persona y siempre en pequeños grupos (...) en el mejor de los casos lo que puede aportar visibilidad hacia el afuera de lo que está sucediendo dentro ¿no? porque justamente lo que tienen estas actividades artísticas dentro de espacios cerrados es que por un lado, es que **están trabajando con el individuo en sí, su desarrollo humano, su desarrollo personal, su desarrollo artístico, técnico, pero por otro también está favoreciendo lo que es la comunicación dentro de ese grupo y eso a su vez tiene un impacto en lo que es la visibilidad dentro de la institución con respecto a los internos y ese grupo, o sea, las autoridades empiezan a mirar y respetar de otra forma en la medida en que ven resultados concretos, en las obras que estas gentes producen y también cuando está la posibilidad de salir afuera también se da esta tercera instancia de que la comunidad puede ver, visualizar, a través de las obras también cómo está esa gente, qué opina esa gente, qué dice esa gente, en muchos casos las obras reflejan lo que están viviendo, sintiendo dentro de las unidades carcelarias, a veces hay denuncias, a veces es simplemente una herramienta para expresarse, para descargar...” (E1)**

Potencialmente, una experiencia teatral al interior de una institución carcelaria puede transformar los niveles relacionales en varios sentidos. Desde aquel personal (cada quien para consigo mismo) de los detenidos, luego los que se estructuran en la institución carcelaria y, si posible el ingreso del público y/o la salida del producto teatral a una interfaz escenario fuera de los muros carcelarios, con el territorio en donde se representa, alterando (como hemos señalado) las perspectivas del público presente, individuando en la representación la manifestación del éxodo, construcción de una nueva comunidad.

Para que esto suceda, de todas formas, se tienen que desarrollar algunos aspectos. Entre los primeros, lograr una estabilidad de los docentes y la posibilidad de hacer girar las producciones, como nos explica nuestro experto:

“...una posibilidad sería la de darle más estabilidad a los docentes que están trabajando en forma independiente o desde Ongs por ahí que tienen deseos de trabajar dentro de estos espacios (...) y después **seguramente lo que es la posibilidad de circulación de los productos en algún**

momento...” (E1)

Lo específico (y conflictivo) del trabajo a desarrollar también amerita una acápite, según nuestra responsable patagónica, sería necesario la existencia de un test dadas estas especiales condiciones¹¹⁷:

“...sabés, yo creo que el **trabajar con internos, las personas que tienen que trabajar con internos en un espacio como este, en el que se pone el cuerpo, creo que tienen que tener una experiencia especial, estoy convencida de que debiera de hacerse un test**, porque conozco gente que trabaja con internos y que creer que son todos buenos y yo no digo que son malos, yo digo que no conocen otro mundo ni otra vida (...) yo consigo demostrarle que esa no es la forma y **que cuando uno trabaja teatro en este tipo de contexto debe tener en claro qué es lo que quiere hacer con el teatro ¿teatro exclusivamente? o qué vamos a hacer con este teatro (...) si voy a hacer teatro, teatro mismo y nada más, bueno, me aboco exclusivamente a eso, el problema es cómo me dejan desde el servicio penitenciario y el interno trabajarlo (...) entonces uno ya tiene que aplicar la herramienta que no son las mismas, no es lo mismo...**” (R3)

Otro aspecto a desarrollar es aquella de universalizar las experiencias teatrales en todas la instituciones carcelarias de la República Argentina. Algunos intentos ya se han desarrollado, pero sin mayores éxitos, como nos lo narra nuestro responsable cordobés:

“...en realidad así como hay un deseo muy concreto, el año pasado yo pedí, me fui a Nación, había una persona que durante mucho tiempo, o durante un tiempo, no se si mucho, había sido titular, por llamarlo de algún modo, la inspectora máxima de la modalidad de Córdoba, pasa a nación (...) **yo le llevé una propuesta concreta, un proyecto que se podía coordinar desde nación, después ramificarse a todo el país (...)** y estuve con eso durante todo el año, tengo la intención de no hacer siempre lo mismo, por instancias políticas ella, después de las elecciones fue corrida de ese lugar, ella me dijo que después no había, viste como es el Ministerio de educación, en muchos ministerios, si no hay quien te proteja (...) el proyecto que llevás ese proyecto está a la deriva y lo pueden usar de cualquier forma, ella tuvo, en este caso, la gentileza de venirse hasta Córdoba e informarme esto...” (R5)

Asimismo, incumbe delinear algunos aspectos que se relacionan con el modo de trabajo o con la matriz con la cual se desarrollan las experiencias teatrales, en este sentido, la experta chilena nos narra su modelo de intervención y que se relaciona con un modo de hacer lo que se hace y que se pone en juego en cada una de las interfaces:

“...es un **modelo de que tiene que ver con el desarrollo de las habilidades sociales**, entonces qué es lo que me empecé a dar cuenta yo cuando hacía mis trabajos de teatro, me empecé a dar

¹¹⁷ Dependiendo el tipo de institución carcelaria, el tipo de crimen y la necesidad de ser conscientes de esta situación, la posibilidad también de usar estos motivos para trabajar la reparación. Así continúa nuestra responsable patagónica su “...ellos también matan, ellos también son criminales, que es lo que un profesor de teatro que trabaja en una cárcel no debe olvidarse, por una cuestión de seguridad propia y por una cuestión de aprender a ordenar la personalidad de este interno, sea hombre o mujer (...) lo común es que uno no conozca la causa, el interno por ahí te las cuenta, a lo mejor te las agranda, después, si vos querés te enterás si está mintiendo o no, si querés saberlo en algún momento te enterás, pero yo trato de no enterarme hasta que ellos no me cuentan para no prejuizar (...) pero si **soy consciente que estoy en una cárcel federal, que hay causas que tienen que ver con la droga pero también hay causas que tienen que ver con el crimen**, a causa de causas federales, valga la redundancia ¿no? (...) y yo trabajo con gente que está para cumplir condenas de 18, 20 años, gente que a lo mejor tienen 6, 7 años y si uno se trata de enterarse un poco cuáles son los motivos o causas que serían las que provocan una condena tan larga entonces puede tomar consciencia de cuál sería la causa por la que está (...) detenida la persona ¿no? (...) está bueno esto de amigarse y de ser una compañera más dentro de ellos pero hay que tener mucho cuidado...” (R3)

cuenta que el modelo, que después le puse modelo de intervención porque ni siquiera se lo puse yo, se lo puso un alcalde de una cárcel, me dijo lo que usted tiene es un modelo de intervención exitoso (...) y yo ahí me di cuenta realmente **la potencialidad de lo que era esto** y tiene relación con que cuando uno trabaja en teatro o en alguna disciplina artística, yo te hablo de teatro porque es lo que yo hago pero yo me imagino que puede ser en otras disciplinas artísticas también, si la persona que lo hace **lo hace con profesionalismo, esto va desarrollando las habilidades sociales como la tolerancia, el trabajo en equipo, la disciplina, la responsabilidad**, qué más, todas esas habilidades sociales que las personas de la cárcel necesita para poder estar más capacitadas cuando salgan al mundo laboral, entonces, qué pasa, que si la persona cuando está ensayando esta obra de teatro que puede durar cuatro, cinco, seis, meses, depende, cuando sale, ya ha desarrollado eso, me entendés (...) porque yo lo he comprobado con las personas cuando salen y me dicen y por qué, **porque cuando uno está ensayando la obra uno quiere que las personas sean responsables, sean disciplinadas, que se aprendan sus textos, exige, existe un horario en el cual se hace el ensayo, existe un tiempo en donde tu dices ya esta obra va a ser como una compañía de teatro, en el fondo, profesional** (...) pero qué pasa, como esta persona, los internos, los ex internos, no tienen estas habilidades desarrolladas como la disciplina, la responsabilidad, el trabajo en equipo, no están capacitados para el medio laboral pero con este modelo ellos van desarrollando eso (...) entonces el mismo trabajo se los va exigiendo...” (E2)

Como veremos en las conclusiones, líneas de acción para el impulso de políticas culturales para la transformación del conflicto, la perspectiva tiene que ser de trabajo en sinergia con otras experiencias que puedan acompañar aquella teatral. La singularidad de la gramática escénica le da una fuerza y poder que bien pueden producir estas transformaciones, como nos sigue explicando nuestra experta chilena:

“...justamente, yo los remarco porque siento que es muy importante que cuando uno hace un trabajo con personas que no son profesionales es con mayor razón, yo por lo menos, yo soy actriz y directora formada y todo, **a mí no me interesa y no soy ni asistente social ni terapeuta (...) ni psicóloga** (...) a mí no me interesa hacer el trabajo de ese tipo, a mí me interesa de que a través del teatro, de lo yo que voy ensayando, esto transversalmente, tenga esa capacidades, ya sea sociales, psicológicas, etcétera, porque el mismo trabajo lo va logrando entonces es muy importante que uno, el facilitador, en este caso, los que hacemos este trabajo, realmente lo hagamos una forma profesional, has entendido, **enseñemos profesionalmente, exijamos sobretodo profesionalmente**, no como de una forma asistencialista, porque a mí no me interesa, por lo menos, yo no creo en eso, me entendés, entonces, a nosotros como Coartre lo que nos interesa es eso es que el trabajo se haga de manera profesional, con exigencia, con disciplina, con que hay un horario, con que la gente cumpla y eso va desarrollando esas habilidades en las personas a través de algo lúdico que es el teatro...” (E2)

Conclusiones

La cultura, como la política, es “exclusividad del hombre, en el sentido de que de todos los seres vivos sólo el hombre es capaz de poner a prueba su propia realidad para buscar un sentido, la justicia, la libertad y un bien más profundo, sea individual que colectivo. Normas e ideales no son restos de un pensamiento metafísico pre-racional, que hace al hombre ciego de la realidad de su situación. Al contrario, estas proporcionan la única perspectiva desde la que esta condición se ve como una realidad humana y adquiere dimensión humana.” (Bauman, 1973: pág. 267). La cultura como código de construcción de convivencia -agregamos nosotros- puede poner a la prueba la “realidad” para buscar la felicidad de todos los seres; la política, en ese sentido, se convierte en una herramienta fundamental para tal propósito.

Nuestro deseo, en este trabajo final, fue el de proponer (imaginar) un enfoque que re-signifique la institución carcelaria a partir de las experiencias teatrales que en ellas se desarrollan, encontrando un modo a partir del cual transformar el negativo en afirmativo y dando un nuevo sentido en este nuestro momento histórico.

Es eficaz el lenguaje teatral porque, como dispositivo de acción estimula nuevas y diversas situaciones que no pertenecen al cotidiano y a la gramática carcelaria. Lo que sucede en la interfaz laboratorio no es solo la instauración de un espacio de libertad para las personas privadas de libertad, es también un laboratorio de producción de nuevos ritos de convivencia que posee resonancias prácticas cotidianas -concretas y potenciales- en diversos niveles.

A nivel individual -y en lo relativo de los participantes de las experiencias- podemos citar una serie de cualidades que emergen: habilidades de tipo relacionales (internas y externas); habilidades creativas; desarrollo de trabajo en grupo; readaptación a situaciones no conocidas; apertura a nuevas experiencias y recodificación de lo vivido; incorporación de nuevas perspectivas; aumento de la capacidad comunicativa; modificación de prejuicios propios y para con otros; disminución de prejuicios en general; fomento del empleo; activación “del otro” a través del lenguaje teatral; diversión; reconocimiento y agradecimiento; responsabilidad y, en última instancia, autonomía. Aquí entonces adviene una redistribución y reapropiación del capital creativo que ayuda a transformar el conflicto.

A nivel contextual, la experiencia teatral modifica la institución carcelaria, pudiendo identificarse una máquina performática que incluye diversos aspectos de talleres y otras dinámicas internas que coadyuvan al desarrollo de la interfaz escenario. Territorialmente, en fin, la posibilidad de que un público encuentre la interfaz escenario ayuda a generar estos cambios de perspectiva que determinan una suerte de éxodo, produciendo una comunidad en donde el lenguaje artístico-teatral funciona transformando el conflicto.

Líneas de acción para el impulso de políticas culturales para la transformación del conflicto

En fin, aquí algunas notas relativas a la prescripción de la política cultural.

Interfaz laboratorio:

-El responsable artístico debe ser externo a la institución carcelaria y con alto grado de profesionalización;

- Si posible, llevada adelante por más de un responsable (para romper las lógicas verticalistas);
- Articulando con otras actividades de extensión o talleres al interior de las instituciones carcelarias;
- Que prevea otras instancias de transformación del conflicto (formación en mediación¹¹⁸, yoga, etcétera);
- Que tenga en cuenta el proceso y la construcción del diálogo;
- Que el espíritu del responsable sea esencialmente laico;
- Que el trabajo articule varios actores sociales creando sinergias con otras temáticas, áreas, lenguajes artísticos;
- Que se le de una importancia al rol de la dramaturgia;
- Que tenga en cuenta la institución carcelaria toda, también los guardias de seguridad y otras figuras;
- Que active aspectos de justicia restaurativa;
- Que se desarrollen aspectos laborales relacionados con la parte técnica de la gramática teatral (sonido, luz, escenografía, vestuario, maquillaje, etcétera).

Interfaz escenario:

- Que prevea esta interfaz sea dentro que fuera de la institución carcelaria;
- Acompañado de un trabajo específico con el público que asiste;
- Que las producciones tiendan a productos con alto calidad artística;
- Que incluya a la familia de los participantes de las experiencias;
- Que articule niveles nacionales con aquellos provinciales;
- Que exista una suerte de estabilidad de la experiencia (si no de los responsables);
- Que aproveche las experiencias existentes y los proyectos en potencia;
- Que articule el proyecto con experiencias de teatro comunitario en los barrios donde las instituciones penitenciarias se sitúan o en territorios de marginalización social;
- Que tenga en cuenta articulaciones fuera la institución penitenciaria para el post-cárcel;
- Universalización a todas las instituciones carcelarias del país;
- Desarrollo de una formación en aspectos artísticos, técnicos y de mediación del conflicto para los responsables de las experiencias.

Desde una óptica de ingeniería cultural la institución carcelaria podría *sufrir* una suerte de deslizamiento a institución cultural, re-significándola, en donde lo que adviene en su interior no es ya la fabricación del odio sino el uso de ese odio para crear una nueva comunidad que parte en éxodo buscando la felicidad que nos hemos prometidos, agregando un principio de convivencia activo.

Citamos para concluir (y haciendo eco con nuestra biografía personal) un párrafo que encierra uno los sentidos que están a la base del accionar de los responsables de las experiencias y que dan fuerza y poder a estas estrategias. El responsable del norte nos vincula la gramática teatral a una religión, laico culto que descubre y da sentido al sujeto

¹¹⁸ De lo relevado a nivel periodístico existen ya algunas instancias de mediación del conflicto en acto, especialmente la mediación entre pares. Dos ejemplos reportados en los siguientes links: <<http://www.lavoz.com.ar/ciudadanos/primer-centro-de-mediacion-de-ninos>>; <<http://www.quatrotv.com/2015/03/presentan-manual-de-mediacion-realizado-por-una-riocuartense/>> visualizados el 7 de abril de 2015.

convirtiéndolo en agente-actor. Como la población penitenciaria, en situación de malestar, de conflicto estructural, su biografía remite a un tiempo de su vida en la cual en plena conflictual adolescencia se encuentra con las posibilidades transformativas de tal praxis-narración artística. Es explícito el juego de espejos con las personas privadas de libertad, entonces, el motor es la transmisión de tales posibilidades de un lenguaje que se presenta como totalizante, animador. La experiencia transformativa está inscripta en su biografía y **si me sirvió a mí le puede servir a cualquiera**, como nos confirma:

*“...como mi religión es el teatro (...) el teatro a mí me descubrió, en una etapa de mi vida en donde yo también, por eso por ahí me siento un poco reflejado con ellos, nada más que no estoy adentro (...) los internos, también en una etapa de mi vida en donde tenía **conflictos familiares y en plena adolescencia**, en donde, definir para qué camino agarrar, justo, el teatro como que **me abrió sus puertas, me cobijó y me fue como que forjando y formando personalmente** y la verdad que como que el teatro es como mi refugio, o sea, lo que soy hoy en día, es la verdad, que se lo debo al teatro, vivo del teatro, no hago otra cosa que no sea de teatro para poder vivir, o sea, vivo del teatro, para mí es todo, entonces, como yo viví esa experiencia de transformación personal, es algo que si me sirvió a mí le puede servir a cualquiera por eso es que me gusta mucho trabajar el teatro, o con el teatro como herramienta de transformación...” (R4)*

Es este el deseo, entonces, propulsar la transformación a partir del lenguaje teatral, habilitar un futuro de convivencia y felicidad, belleza del estar juntos.

Bibliografía

- Agamben, G. (1996), *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Agamben, G. (1995), *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 2005.
- Aguilar Villanueva, L. F. (1996), "Estudio introductorio", in *La hechura de las políticas públicas*, ed. Miguel Angel Porrua, México.
- Aime, M., (2013), *Cultura*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Appadurai, A. (1996), *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis, trad. it. Vereni P. (a cura de), *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*, Meltemi, Roma 2006.
- Appadurai, A. (2004), "The capacity to aspire. Culture and the terms of recognition", in Rao, V., Walton, M. (a cura de), *Culture and Public Action: A Cross-Disciplinary Dialogue in Development Policy*, Stanford University Press, Stanford.
- Appadurai, A. (2005), Vereni P. (a cura de), *Sicuri da morire. La violenza nell'epoca della globalizzazione*, Meltemi, Roma.
- Avruch, K., Black, P. (2000), *La resolución de conflictos en marcos interculturales: problemas y perspectivas*, George Mason University, Fairfax, Virginia, disponible on line a la dirección <<http://scar.gmu.edu/intercultu.pdf>>, último acceso 21 diciembre 2012.
- Baldacci, S., *Laboratorio teatrale integrato in Liguria*, disponible on line a la dirección <<http://teatronecessariogenova.org/LABORATORI%20TEATRALI%20INTEGRATI%20IN%20LIGURIA.pdf>> visualizado el el 15 enero 2013.
- Barrera Caballero, K. F., Santi, J. P., Trossero, M. J. (2008), "Investigación sobre el proceso de diagnóstico y diseño de política pública: Caso Punilla y Colón, Provincia de Córdoba", in Graglia, E. (a cura de), *Políticas regionales para el desarrollo local y regional*, vol. 2, Editorial Universidad Católica de Córdoba, Córdoba, Argentina, disponible on line a la dirección <http://www.sanfrancisco.gov.ar/documentos/diplomatura_gestion_municipal/08-Polticas-municipales-II.pdf>, visualizado el 20 diciembre 2012.
- Bauman, Z. (1973), *Culture as Praxis*, Routledge and Kegan Paul Ltd., London, trad. it. Bassani F. (a cura de), *Cultura come prassi*, Il Mulino, Bologna 1976.
- Bauman, Z. (2001), *Missing Community* trad. it. Minucci S., *Voglia di comunità*, Laterza, Bari 2004.
- Bauman, Z. (2008), *The Art of Life*, Polity Press, Cambridge, trad. es. Udina, D., *El Arte de la Vida. De la vida como obra de arte*, Editorial Paidós, Barcelona 2009.
- Benasayag, M., Schmit, G. (2003), *Les passions tristes. Souffrance psychique et crise sociale*, La Découverte, Paris, trad. it. Missana E. (a cura de), *L'epoca delle passioni tristi*, Feltrinelli, Milano 2004.
- Bernardi, C. (2004), *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma, disponible on line a la dirección <http://www.almadeira.it/i/sociale/teatro_sociale.pdf>, visualizado el 20 enero 2012.
- Bichi, R. (2007), *La conduzione delle interviste nella ricerca sociale*, Carocci, Urbino.
- Boal, A., (1998), *Jogos para atores e nao atores*, trad. es. Merlino Tornini, M.J., *Juego para actores y no actores*, Alba Editorial, S.I.U, Barcelona, disponible on line a la dirección <http://www.abacoenred.com/IMG/pdf/boal_augusto_-_juegos_para_actores_y_no_actores.pdf>, visualizado el 3 agosto 2013.
- Braidotti, R. (1995), *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Donzelli, Roma.
- Braidotti, R. (2003), *In metamorfosi. Verso una teoria materialistica del divenire*, Feltrinelli,

Milano.

- Braidotti, R. (2009), "Subjetividad. Ética Afirmativa. Dolor y capacitación, en *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*, trad. It. Martínez-Lage. M., AA.VV., Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona.
- Campbell, J. (2003) *Myths of Light. Eastern metaphors of the eternal*, Joseph Campbell Foundation, trad. es. Grinberg M., *Mitos de la luz: Metáforas orientales de lo eterno*, Marea, Buenos Aires 2004.
- Canclini, N. G. (2000), *Culture ibride. Strategie per entrare e uscire dalla modernità*, Guerini e Associati, Milano.
- Canclini, N. G. (a cura de) (2011), *Conflictos interculturales*, Gedisa, Barcelona.
- Canovas, E., Cobos R., Talavera, J.C. (2001), *Quién le puso a mi vida tanta cárcel*, Dirección General de la Mujer, Consejería de Servicios Sociales, Comunidad de Madrid, Madrid.
- Casacuberta, D., Rubio, N., Serra L. (2011), *Acción cultural y desarrollo comunitario*, Grao, Barcelona.
- Castro, E., (a cura de) (2012), Michel Foucault, el poder, una bestia magnífica, sobre el poder, la prisión y la vida, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.
- Commissione Europea (2010), *Libro verde. Le industrie culturali e creative, un potenziale da sfruttare*, COM (2010) 183, Bruxelles, 27 aprile 2010, disponibile on line a la dirección <http://ec.europa.eu/culture/documents/greenpaper_creative_industries_it.pdf>, visualizado el 20 junio 2013.
- Commissione europea (2009), *L'impact de la culture sur la créativité. Une étude préparée pour la Commission européenne* (Direction générale Education et Culture), disponible on line a la dirección <http://ec.europa.eu/culture/documents/study_impact_cult_creativity_fr.pdf>, visualizado el 19 de junio 2013.
- Corbetta, P. (1999), *Metodologia e tecniche della ricerca sociale*, Il Mulino, Bologna.
- Corbetta, P. (2003), *La ricerca sociale: metodologia e tecniche. Vol. 3: Le tecniche qualitative*, Il Mulino, Bologna.
- Corrao S. (2000), *Il focus group*, Franco Angeli, Milano.
- Dal Lago, A., Giordano, S. (2008), *Fuori cornice. L'arte oltre l'arte*, Einaudi, Torino.
- D'Amico, D., Santi, J.P. (2006), *El Aguantazo a la Cultura como política social: la experiencia en Córdoba*, s/d.
- Deleuze G., (2004), *Foucault*, Les éditions de Minuit, Paris.
- Deleuze G., Guattari, F. (1972), *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Editions de Minuit, Paris, trad. it. Fontana, A. (a cura de), *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 1975.
- Deleuze G., Guattari, F. (1980), *Mille-plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Paris, trad. it. Passerone, G. (a cura de), *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia, Sez. II*, Castelvecchi, Roma 1996.
- De Luise, D., Morelli, M. (2012) *La mediazione comunitaria: un'esperienza possibile*, Libellula, Lecce.
- De Luise, D., Morelli, M. (2012), *Mediación comunitaria y territorios: investigación, formación e intervención en Tiempo de mediación liderazgo y acción para el cambio. Ponencia de expertos en mediación*. Libro digital. Volumen I. VIII Conferencia internacional del foro

mundial de mediación.

-Duhart, D. (2006), "Exclusión, Poder y Relaciones Sociales", in *Revista Mad*, N. 14, Departamento de Antropología, Universidad de Chile, disponible on line a la dirección <<http://www.revistamad.uchile.cl/index.php/RMAD/article/viewPDFInterstitial/14199/14505>>, visualizado el 21 diciembre 2012.

-Esposito, R. (a cura de) (1996), *Oltre la politica. Antologia del pensiero "impolitico"*, Mondadori, Milano.

-Esposito, R. (2006), *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino.

-Esposito, R. (2011), *Dieci pensieri sulla politica*, Il Mulino, Bologna.

-Fedele, M. (2002), *Il management delle politiche pubbliche*, Editori Laterza, Roma-Bari.

-Florida, R. (2002), *The rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*, Basic books, New York.

-Foucault, M. (1966), *Les mots e les choses, une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, trad. esp. Frost, E. C., *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.

-Foucault, M. (1976), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Edition Gallimard, Paris, trad. it. Tarchetti A., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1993.

-Galli, C. (2008), *L'umanità multiculturale*, Il Mulino, Bologna.

-Giménez, C. (2010) Mediación intercultural. Teoría, método e práctica nell'esperienza di un'equipe universitaria (1994-2009) in *Mediación tra prassi e cultura. Oltre i risultati di una ricerca*, D. De Luise e M. Morelli (a cura de), Polimetrica, Monza, pp. 145-150.

-Giuliani M. e Capano G. (a cura di) (1996), *Dizionario di Politiche Pubbliche*, La Nuova Italia Scientifica, Roma.

-Goetz, J. P., LeCompte, M. D. (1998), *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*, Morata, Madrid.

-Goffman, E. (1959), *Presentation of self in everyday life*, Doubleday, Garden City (N.Y.), trad. it. Ciacci, M. (a cura de), *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna 1969.

-Goffman, E. (1961), *Asylums. Essays on the social situation of mental patients and other inmates*, s/d, trad. it Basaglia F., *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Edizioni di Comunità, Torino 2001. (versión in pdf)

-Groys, B. (2000), "On the New", in *RES: Anthropology and Aesthetics*, n. 38, pp. 5-17, trad. es. Fontà del Junco, M., *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Pre-textos, Valencia, 2005.

-Gruben Burmeister, S. (2012) "Justicia restaurativa y gestión positiva de conflictos en centros penitenciarios" in *Tiempo de mediación, liderazgo y acción para el cambio*, M. A. Ramírez Cuenca (ed.), VIII Conferencia Internacional Foro Mundial de Mediación, octubre 2012, Valencia, Volumen III (digital), pp. 223-228.

-Hannerz, U. (1992), *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*, Columbia University Press, New York, trad. it. Neirotti, S. L. (a cura de), *La complessità culturale. L'organizzazione sociale del significato*, Il Mulino, Bologna 1998.

-Hannerz, U. (1996) *Transnational Connections. Cultura, People, Places*, Routledge London-New York, trad. it Falcioni R. *La diversità culturale*, Il Mulino, Bologna, 2003.

-Heidegger, M. (1990), *Einleitung in die Philosophie. Denken und Dichten* a cura de Cicero V. *Introduzione alle filosofie. Pensare e poetare*, Bompiani, Milano 2009.

- Henry, B. e Pirni, A. (2006) *La via identitaria al multiculturalismo. Charles Taylor e oltre*, Rubbettino, Cattanzaro.
- Howlett, M. e Ramesh M. (1995) *Studying Public Policy: Policy cycles and policy subsystems*, Oxford University Press, trad. tt. Vincenzi A. Come studiare le politiche pubbliche, Il Mulino, Bologna, 2009.
- Jonas H. (1994), *Das Prinzip Leben. Ansätze zu einer philosophischen Biologie* Insel Verlag, Frankfurt am Main, Leipzig a cura de Becchi P. *Organismo e libertà. Verso una biologia filosofica*, Einaudi, Torino 1999.
- Kontinen, T. (2004) (ed.), *Actors, interfaces and development intervention: meanings, purposes and powers in Development Intervention. Actor and activity perspectives*. Kontinen, Tiina (ed.). University of Helsinki.. Helsinki-Helsingfors. Disponible on line a la dirección <<http://www.valt.helsinki.fi/oldkmi/english/Developmentintervention.pdf>>, última conexión el 13 de febrero de 2014.
- Landry, C. (2000), *The creative cities. A toolkit for urban innovators*, Earthscan Publication Ltd, USA & UK.
- Long, N. (1999), *The multiple Optic of Interface Analysis (working title)*, Unesco Background Paper on Interface Analysis, Disponible on line en la dirección <<http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/claspo/workingpapers/multipleoptic.pdf>>, última conexión el 11 de febrero de 2014.
- Long, N., Liu, J., (2009), *The Centrality of Actors and Interfaces in the Understanding of New Ruralities: A Chinese Case Study*, in: Journal of Current Chinese Affairs, 38, 4, 63-84. Disponible on line en la dirección <www.currentchineseaffairs.org>, última conexión el 11 de febrero de 2014.
- Lyotard, J-F, (1979), *La condition postmoderne - Rapport sur le savoir*, édition de Minuit, Paris.
- Maslow, A. (1971) *The Farther Reaches of Human Nature*, trad. esp. Rourich R. M. *La personalidad creadora*, Kairòs, Barcelona 1982.
- Mollard, C. (1999), *L'ingénierie culturelle*, Pesses Universitaires de France, Paris.
- Nató, A. y Ríos Rojas, C. (2008), *Geografía del conflicto. Claves para decodificar la confrontación social y política*, Plural, La Paz.
- O'Connor, P. W. (a cura de) (2009) *Elena Cánovas y las Yeses: teatro carcelario, teatro liberador*, Espiral, Madrid.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2010), *Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas*, UNESCO, Buenos Aires, disponible on line a la dirección <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/images/UNESCOculturalandCreativeIndustriesguide_01.pdf>, visualizado el 20 junio 2013.
- Ortiz, F., (1940), *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, Jesús Montero, La Habana, disponible on line a la dirección <<http://www.scribd.com/doc/95199752/Fernando-Ortiz-Contrapunteo-cubano-del-tabaco-y-el-azucar>> visualizado el 15 febrero 2013.
- Patfoort, P. (2002), *Gestión no violenta de los conflictos: una transformación que podemos obrar en cada uno de nosotros*, disponible on line a la dirección <<http://www.patfoort.be/Gestion%20no%20violenta%20de%20los%20conflictos.pdf>>, mayo 2002, visualizado el 21 diciembre 2012.
- Patfoort, P. (2008), *Le système MmE ou Majeur-mineur-Equivalence*, disponible on line a la

- dirección <<http://www.patpatfoort.be/TexteFR01.pdf>>, noviembre 2008, visualizado el 21 diciembre 2012.
- Pirni, A. (2009), “La società multiculturale e i non-luoghi dell’interculturalità”, in *Cosmopolis*, vol. IV, n. 1, disponible on line a la dirección <<http://www.cosmopolisonline.it/20090522/pirni.php>>, visualizado el 21 diciembre 2012.
- Pirni, A. (2009), “Riconoscimento e libertà, con e attraverso l’altro”, in *Logiche dell’alterità*, Pirni, A. (a cura de), ETS, Pisa.
- Polanyi, K. (1944), *The Great Transformation: the political and Economic Origins of Our Time*, Rinehart, New York, trad. it. Vigevani, R. (a cura de), *La grande trasformazione. Le origini economiche e politiche della nostra epoca*, Einaudi, Torino 1974.
- Pozzi, E., Minoia, V. (2010), *Recito, dunque sogno. Teatro e carcere 2009*. Nuove Catarsi, Fano.
- Rancière, J. (2007), *Politique de la littérature*, Galilée, Paris, trad. it. Bissanti A. (a cura de), *Politica della letteratura*, Sellerio, Palermo 2010.
- Riva, G., Milani, L., Gaggioli, A. (2010), *Networked Flow. Comprendere e sviluppare la creatività di rete*, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano.
- Robirosa, M., Cardarelli, G., Lapalma, A. (1990), *Turbulencia y Planificación Social*, UNICEF S-XXI, Buenos Aires.
- Romei, M., Fioravanti, F. (a cura de) (2006), *Il cielo interiore. L’esperienza del Teatro delle Nuvole*, Trivillus, Corazzano.
- Sen, A., Massarenti, A. (a cura de) (1998), trad. it. Coyaud, S., Somajni C., Stanzione, M., *Laicismo indiano*, Feltrinelli, Milano.
- Sen, A. (2006), *Identity and violence. The illusion of Destiny*. Norton & Company, New York-London, trad. it. Galimberti, F. *Identità e violenza*, Laterza, Bari, 2008.
- Sennett, R. (2006), *The Culture of New Capitalism*, Yale University Press, New Haven, trad. it. Sandrelli, C. (a cura de), *La cultura del nuovo capitalismo*, Il Mulino, Bologna 2006.
- Sennett, R. (2008), *The craftsman*, Yale University Press, New Haven & London, trad. it. Bottini, A., *L’uomo artigiano*, Feltrinelli, Milano 2010.
- Sofia, G. (a cura de) (2010), *Diálogos entre Teatro y Neurociencia*, Artezblai, Bilbao.
- Sola, G. (2005), *I paradigmi della scienza politica*, Il Mulino, Bologna.
- Ullberg, S. (2001), “Interface Analysis: reflexiones sobre una herramienta metodológica en la investigación sociocultural”, ponencia presentada en *III Jornadas sobre Etnografía y Métodos Cualitativos*, IDES-CAS, Buenos Aires.
- Utrecht School of Arts (2010), *The entrepreneurial dimension of the cultural and creative industries*, disponible on line a la dirección <http://ec.europa.eu/culture/key-documents/doc/studies/entrepreneurial/EDCCI_report.pdf> visualizado el 21 diciembre 2012.
- Vattimo, G. (1999), *La fine della modernità*, Garzanti, Milano.
- Vidargas, J. (2012) “L’esperienza della mediazione penitenziaria nel carcere di Hermosillo” in *La mediazione comunitaria: un’esperienza possibile*, D. De Luise e M. Morelli (a cura de), Libellula, Lecce, pp. 205-214.
- Virno, P. (2003), *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Traficantes de sueños, Madrid, disponible on line a la dirección <<http://www.nodo50.org/ts/editorial/gramatica%20de%20la%20multitud.pdf>>, visualizado el 21 diciembre 2012.

-Virno, P. (2001), *Moltitudine e principio di individuazione*, Essais, disponible on line a la direcci3n <http://www.filosofia.it/images/download/essais/Virno_2_individuazione-general_intellect.pdf>, visualizado el 18 junio 2013.

-Wolin S.S. (2006), *Politics and Vision. Continuity and Innovation in Western Political Thought*, Princeton University Press, Princeton.

-Zittoun P. (2013), *La fabrique politique des politiques publiques: une approche pragmatique de l'action publique*, Les Presses, Paris.

Sitios web consultados

Period3sticos

www.agenciapacourondo.com.ar

www.ciudadinvisible.cl

<http://direcciondecontexto-encierro.blogspot.it/>

www.ellitoral.com

www.infobae.com

www.lavoz.com.ar

www.pagina12.com.ar

www.quatrotv.com

Institucionales

www.jus.gob.ar/

www.portal.educacion.gov.ar

www.spf.gov.ar

De investigaci3n

www.altrodiritto.unifi.it

www.ffyh.unc.edu.ar

www.prisonstudies.org

www.uba.ar

www.uniroma1.it/

Asociaciones de teatro en instituciones carcelarias

www.alternivateatral.com

www.arteytalentos.com

www.coartre.cl

www.cooperativaestia.org

www.renzofabiani.com.ar

www.teatronecessariogenova.org/

Herramientas

Facebook

www.rae.es/

Youtube