

XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009.

De la Intervención Teatral como instancia pedagógica posible y necesaria en instituciones de encierro. La experiencia de Acción Teatral en el marco del Programa UBA XXII.

César A. Planes.

Cita:

César A. Planes (2009). *De la Intervención Teatral como instancia pedagógica posible y necesaria en instituciones de encierro. La experiencia de Acción Teatral en el marco del Programa UBA XXII.* XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-062/1997>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/evbW/ZdM>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

De la Intervención Teatral como instancia pedagógica posible y necesaria en instituciones de encierro

La experiencia de Acción Teatral en el marco del Programa UBA XXII

Lic. César A. Planes

Introducción

El programa UBA XXII es producto del convenio marco que suscribiera dicha Universidad con el Servicio Penitenciario Federal y el Ministerio de Justicia de la Nación. Este convenio regula las actividades universitarias dentro de los penales federales en lo que hace a las condiciones necesarias para el desarrollo de actividades de formación de grado profesional-universitario.

Las actividades de la Universidad de Buenos Aires en las cárceles se remonta al año 1985 con el inicio del dictado regular de materias del Ciclo Básico Común en la Unidad Penitenciaria de hombres N°2 de Devoto. Luego de varios y recurrentes conflictos se logra conformar el centro de estudiantes y con ello el Centro Universitario Devoto, como espacio único y exclusivo de la Universidad dentro del penal. En la actualidad, en esta unidad se dictan las carreras de: Abogacía, de la Facultad de Derecho; Licenciatura en Sociología, de la Facultad de Ciencias Sociales; Licenciatura en Economía y Administración de Empresas, de la Facultad de Ciencias Económicas; Licenciatura en Letras, de la Facultad de Filosofía y Letras; y Licenciatura en Psicología de la Facultad de Psicología.

A partir del año 1992 se inician las actividades en la Unidad Penitenciaria de mujeres N°3 de Ezeiza con el dictado de las materias del CBC correspondientes a la carrera de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales. En esta unidad, el Centro Universitario se crea como espacio propio de la Universidad recién en el año 2006. Hasta dicho año los docentes universitarios trabajaron en aulas correspondientes a la escuela primaria y/o secundaria de la sección educación del penal. Esto dificultaba sobremanera la regularidad en el dictado de las materias, dado que se estaba en situación de espera permanente para la asignación puntual de un espacio para el trabajo. La institucionalización del centro ha permitido iniciar un proceso de constitución de un espacio de pertenencia e identidad propiamente universitario además de permitir planificar y sistematizar las actividades en forma autónoma.

En el año 2000 se iniciaron las actividades en la Unidad Penitenciaria N°31 de mujeres con hijos de Ezeiza, con el dictado de las materias del CBC para las carreras de Sociología y Abogacía sin llegar a constituirse un centro universitario.¹ En el mismo año se iniciaron los contactos para la asistencia a los Centro Penitenciarios N°1 (Ezeiza) y N°2 (Marcos Paz), unidades nuevas a las que estaban siendo trasladados los internos de los penales superpoblados o en vías de demolición y entre los cuales se encontraban estudiantes universitarios².

En la actualidad, se están dictando materias con cursada regular en el CP1³ Ezeiza y en el CP2 Marcos Paz para las materias de las carreras mencionadas.

Por qué de un taller de teatro dentro de la cárcel y en los centros universitarios.

La iniciativa del taller de teatro fue producto de una serie de observaciones de campo realizadas en los centros universitarios (CUD y CUE) y en los procesos de incorporación de nuevos presos al programa. Dichas observaciones registraban que en los centros, pese a ser lugares distintos y

¹ Dichas actividades se desarrollaron hasta el año 2006 y se suspendieron debido a las recurrentes dificultades que se plantearon, desde el SPF, para garantizar las condiciones mínimas y necesarias para el dictado de actividades académicas.

² Traslados de población carcelaria que acarrearón un sin número de dificultades y conflictos dado que en muchos casos se desconoció la condición de estudiante de los presos. Este tipo de acciones generan un debilitamiento de los lazos y las condiciones de pertenencia que se intentan construir a cotidiano con las personas privadas de libertad en tanto estudiantes universitarios partícipes de un espacio y contexto institucional distinto.

³ Los Centros Penitenciario N° 1 de Ezeiza y N° 2 de Marcos Paz son penales nuevos que responden a diseños en los cuales dentro del perímetro de la cárcel se encuentran distintos módulos que se conforman y operan como cárceles individuales dentro del complejo. Desde el año 2009 en el CP1 se han implementado acciones que posibilitaron la asistencia de estudiantes de los distintos módulos en un mismo ámbito para la concurrencia al dictado de clases. La importancia de tal iniciativa se ve potenciada no solo por el hecho, único, de la centralización de los estudiantes de distinta poblaciones (módulos) sino, por la participación de estudiantes mujeres en dichas cursadas. Por primera vez la UBA está realizando actividades mixtas dentro de un penal, no existiendo antecedentes ni nacionales ni internacionales de ello.

diferenciados dentro de los penales y en los cuales el SPF no ingresa (dado que son ámbitos de cogestión y auto-disciplina), se manifestaban y sobreimprimían entre los estudiantes y en la relación con los docentes, comportamientos, actitudes, movimientos y equilibrios corporales, posicionamientos y usos de los espacios, relaciones y formas de relacionarse propias de las lógicas del encierro⁴. Si bien las actividades académicas y la enseñanza universitaria implican en si mismo una realidad y una lógica absolutamente distinta a la que se constituye al interior de la cárcel, las condiciones y los condicionamientos de la realidad carcelaria se hacen presentes en todos y cada uno de los espacios y en los cuerpo de los estudiantes que asisten a los centros. Se planteo entonces, la necesidad de constituir una instancia y un espacio de trabajo específico que pudiera, a partir de la construcción de un sistema de referencia propio, operar como forma de contención de esta sobreimpresión y trasvasamiento de la cotidianeidad carcelaria a los procesos de enseñanza-aprendizaje del espacio universitario.

En el año 2001 se iniciaron en el Centro Universitario Devoto (CUD) las actividades del taller de teatro orientadas a posibilitar la instalación de un espacio singular desde el cual se pudiera iniciar un trabajo sobre algunos de los aspectos de ese conjunto de condicionamientos que se presentan a la realización de las actividades académicas dentro de una cárcel. En dicho año, se implementaron un conjunto de actividades como parte de la prueba piloto, para la cual se convocó a profesores de teatro para estar frente de actividades puntuales y se inició el diseño de intervención que se aplicaría a partir del año 2002⁵ en dicho centro universitario (CUD) y que se replicaría a partir del año 2004 con las internas-estudiantes del penal N°3 de Ezeiza hasta el año 2008⁶.

De las clases de teatro a la intervención teatral.

I. Las clases de teatro

Se planificaron una secuencia de clases prácticas organizadas en base al desarrollo de ejercicios corporales secuenciales individuales, en conjunto y grupales, para luego realizar un trabajo de

⁴ La lógica del encierro remite al conjunto de consecuencia que sobre los individuos y sus comportamientos tienen el dispositivo de vigilancia carcelaria que estructura la cotidianeidad y las prácticas de los individuos presos. Dando lugar a actitudes y acciones en las cuales todo es negociado y negociable permanentemente; cualquiera y todos los movimientos remiten a la búsqueda exclusiva de un beneficio; o la práctica llamada “sogeo” que implica una actitud calculada de simulación en función de un beneficio material o simbólico.

⁵ De esta experiencia se dejó registro en el video “El cuerpo en acción hacia la escena” UBA XXII-CBC 2005.

⁶ El video “Imágenes desde la cárcel de mujeres” 2006 da cuenta de algunos aspectos del trabajo realizado.

construcción de personajes y exposición de situaciones improvisadas o guionadas. Con ello se pretendía liberar ciertas “ataduras” de los cuerpos, los resquemores a las miradas y los miedos al ridículo y a la vergüenza que acarrea la exposición frente a otros⁷. Si bien los ejercicios y el trabajo de construcción pivotaban sobre la re-configuración de los movimientos y el cuerpo en y sobre el espacio, se hacía foco en un trabajo orientado a la representación y la dramaturgia. Se trabajó específicamente con técnicas de clown y ciertas expresiones técnicas del arte bufonesco medieval.

Con esta primera experiencia se logró integrar a un grupo de presos como posible “elenco” con el cual implementar la planificación de los ejercicios y la realización de una síntesis como producto creativo del grupo⁸. Cabe destacar, que muchos de los participantes no eran estudiantes y pese a las diferencias que se presentaron al conformarse subgrupos, muchos de quienes participaron de esta experiencia evidenciaron un *corrimiento* respecto de ciertos aspectos de la lógica del encierro⁹. Esto evidenció la necesidad de profundizar los lineamientos de trabajo orientados a operar directamente sobre los mismos.

Con el objetivo de operar sobre algunos de estos condicionamientos¹⁰, se determinó un plan de trabajo en base a tres dimensiones específicas que operarían en distintos niveles y estarían orientadas no a la realización de un entrenamiento del actor en función de una representación-personificación sino, antes bien, a la concreción de un *momento creativo*¹¹ que apuntara a una reconfiguración/resignificación individual y grupal como producto y resultado del trabajo sistemático de acción teatral que, como forma de intervención, se constituye en instancia complementaria de las actividades de formación universitaria.

⁷ El trabajo práctico se estructuró con los ejercicios secuenciados con y sobre el cuerpo y se articulaba con la presencia de distintos invitados que desarrollaban *performans*, que se constituían en elemento de una reflexión colectiva orientada, fuera del espacio escénico, a integrar las experiencias del invitado y de los participantes del taller respecto de las posibilidades y condiciones de lo teatral como expresión, individual y colectiva, de movimiento y en el espacio distinta de la cotidianeidad.

⁸ El resultado de dicho trabajo se presentó en el marco de actividades realizadas en conmemoración del vigésimo aniversario del programa

⁹ Posible corrimiento dado por las potencialidades de todo trabajo teatral en grupo. Al decir de Jean-Luc Lagarce: “...El grupo entero encuentra en la dramatización la expresión de sus particularidades. El teatro se convierte en la evidencia de sus diferencias y de sus límites: permite situar en un espacio preciso una definición colectiva...”

¹⁰ Aquellos que hacen que los presos, pese a estar en un espacio distinto del carcelario en el cual no son vigilados, caminen por los perímetros del lugar con sus miradas por lo general focalizadas en el suelo; o que hablen en voz muy baja con un compañero mientras caminan con la cabeza agachada; o que no se dirijan al docente en forma directa porque hay otro preso *más importante* que si no pregunta, ellos no lo hacen.

¹¹ Al decir de Stanislavsky: llegar “..a la vida del espíritu a través de la vida del cuerpo”

II. La acción teatral

Entendemos y definimos acción teatral como una forma de intervención/acción, en espacios institucionales, que tiende a fundar un ámbito de la experiencia basado en la construcción práctica¹², a partir de lo extra-cotidiano, de una instancia singular como ejercicio de distanciamiento/diferenciación del bio-sociológico propio de la realidad de dicha institución.

La idea de generar una instancia de trabajo, que operara sobre algunos de los condicionamientos que tienen quienes estando presos se incorporan al programa de la universidad en las cárceles, parte del supuesto que la libertad nunca puede ser restringida en su totalidad por la pérdida de la libertad ambulatoria¹³. Y se estructuró en base a tres dimensiones que conjugan la búsqueda de alguna forma de materialización de nuevas condiciones prácticas para que los participantes puedan entender, asumir y ejercer su libertad con el cuerpo, en el espacio y en la acción con un otro como parte de un acto creativo propio y a la vez colectivo.

Con el trabajo de acción teatral/actoral se puede ejercitar el entendimiento de cuáles son las fuerzas que controlan nuestro comportamiento en la vida cotidiana. El teatro nos muestra “...lo que nos falta.... y crea en nosotros la convulsión que se siente cuando se está cara a cara con la verdad”.¹⁴ En esta verdad se conjugan las condiciones del encierro, los habitus,¹⁵ la corporalidad y realidades carcelarias como cotidianeidad. Es en el acto de reconocimiento de esta corporalidad cristalizada (del cuerpo, de los movimientos, del espacio y de la acción colectiva) que los ejercicios y su instancia de reflexión operarán en la búsqueda de accionar sobre las disposiciones y las cristalizaciones de esa verdad. Operación que acciona, en función de nuevas adquisiciones cognitivas, del reconocimiento del capital cultural de los partícipes y de una instancia participativa, como pre-requisito para la aprehensión de una posible y distinta disponibilidad. Disponibilidad que se hace presente con la posibilidad de integrarse al espacio de la Universidad en las cárceles y que requerirá de ciertas capacidades y nuevas disposiciones y sus condiciones de posibilidad.

¹² En los talleres se construyen, desde ejercicios específicos ligados a técnicas teatrales, nuevas formas o aspectos en las posiciones del cuerpo y sus equilibrios, distintas de aquellas propias de la cotidianeidad del encierro. También son formas prácticas aquellas que puntualizan ejercicios de lecturas y expresión oral que los pone en situación de reflexionar sobre los contenidos, continuidades y rupturas posibles de un texto y una acción concordante, a la vez que se constituyen en instancias de reflexión sobre el sí mismo y la presencia de los otros.

¹³ El desagregado de los diferentes niveles de la libertad es un elemento básico de impacto en la población carcelaria. Muchos internos viven la pérdida de la libertad ambulatoria como la pérdida de todo y de todos sus derechos.

¹⁴ Richards, Thomas: “El trabajo con Grotowski sobre las acciones físicas” Traducción de Célico/Torres.

¹⁵ Siguiendo las formulaciones de Basil Bernstein se intenta brindar ciertas condiciones de posibilidad para la acción en contextos que requieren de códigos ampliados.

La sistematización del trabajo y la operacionalización de las dimensiones no implica un trabajo segmentado y por etapas, antes bien, remite a un constructo en acto que conjuga y yuxtapone las dimensiones y sus componentes de manera tal de poner en juego esa verdad que se nos enfrenta y un cúmulo de nuevos puntos de equilibrio tanto físicos como reflexivos, que permitan hallar (descubrir) nexos en el proceso de re-configuración del cuerpo, el espacio y la acción colectiva como hecho creativo.

La aplicación de este esquema de trabajo implicó, en relación al equipo docente la necesidad de articular a los docentes de teatro¹⁶ con los docentes de las distintas materias del CBC¹⁷. Una vez que se definió el trabajo de construcción de un sentido práctico de la acción teatral como posibilidad pedagógica con los docentes de teatro, se procedió a una presentación de la propuesta e intercambio con algunos docentes del CBC. Los mismos, se fueron incorporando por separado para trabajar algún contenido de la materia a partir del diseño puntual de una secuencia de ejercicios físico-prácticos. Por lo general la diagramación de los mismos obedece a figuras de ensamble¹⁸, a partir de cambios de planos y por ende, de puntos de apoyo y equilibrios. Para la conformación de estas figuras se planifican los ejercicios como agregados secuenciales en las cuales se busca dar tratamiento e ir desplegando algunos contenidos en sus distintos niveles de complejidad. Primero como reflexión y luego como expresión grupal y colectiva.

En este punto cabe dar cuenta de la necesidad de un entrenamiento específico para poder orientar la acción en el espacio escénico no como representación sino como expresión de una (posible) *reflexión*. Dicha forma expresiva será fruto del diálogo entre los tópicos propuestos y la construcción grupal de las formas y equilibrios de los cuerpos, sus movimientos y la apropiación del espacio.

El esquema de trabajo y la secuencia de ejercicios se desarrollan a partir de:

¹⁶ Ambos docentes, Diego Cejas y Alejandro García, provenían de la escuela de formación del teatro antropológico con una extensa práctica de teatro callejero.

¹⁷ En la actualidad se están trabajando con algunos contenidos de la materia Filosofía.

¹⁸ Las figuras de ensamble son la expresión más compleja de los ejercicios de equilibrios compartidos. Cuya constitución requiere de un trabajo de reflexión compartida entre los participantes sobre el contenido del acto y de su construcción en tanto es también expresión de la acción del filosofar y las condiciones de la filosofía.

A.-Libertad de Movimiento:

Esta primera dimensión apunta a la construcción/apropiación del cuerpo individual desde los cambios en sus puntos de equilibrio, como forma de acceder a las condiciones de un bio-sociológico nuevo y/o distinto del carcelario.

El trabajo, estructurado en base a ejercicios en los cuales el proceso de fragmentar y unificar el cuerpo secuencialmente, apunta a responder preguntas sobre si: es posible romper con los límites impuestos a nuestro cuerpo por la mecanización de los movimientos vigilados; se puede liberar el cuerpo realizando movimientos “novedosos”; expandiendo los límites corporales es posible revertir las condiciones del cuerpo individual y segmentado; se puede alcanzar algún grado de materialidad, liberando el cuerpo a través del movimiento¹⁹, de la apropiación del espacio y de la acción colectiva. Con esto se apunta a un corrimiento respecto de las condiciones de encierro como determinantes que revisten los cuerpos condicionando la existencia, la subjetividad y la identidad de quienes se hallan privados de la libertad.

B.-Libertad de Acción:

Con esta segunda dimensión se pretende abordar la apropiación/acción sobre el espacio y las relaciones como condición de posibilidad para una acción colectiva, instancia fundante y necesaria en un contexto de profundización de la subjetividad fragmentada como es el carcelario. Los ejercicios se basan en una acción reflexiva respecto de: la acción como forma de comunicación con los otros en un juego de movimientos e integración colectiva; la acción como instancia de constitución del cuerpo individual proyectado hacia el “cuerpo grupal”; la acción como construcción colectiva que permite a partir de la apropiación del espacio y del movimiento de cuerpos individuales, una acción grupal como instancia pre-creativa que a la vez que libera ejercita un manejo de las tensiones en función de un objetivo común producto de un accionar con los otros.

¹⁹ Como señala Edward G. Craig: solo con el movimiento se revelan “... las cosas invisibles.... las que se ven adentro, no con los ojos sino por medio del poder maravilloso y divino del movimiento”.

C.-Libertad de Creación:

Este tercer aspecto que estructura la intervención teatral pivotea sobre la acción/creación como instancia de confluencia entre lo individual y lo colectivo que instituye un nosotros como realidad sustancialmente distinta de la realidad de los otros enfrentados que reproduce el dispositivo carcelario. El eje del trabajo apunta a: la creación como producto de un accionar colectivo/grupal de ruptura con el medio/espacio carcelario; la creación como etapa del proceso de liberar el cuerpo, de construcción de una acción colectiva y de integración pre-(re)creativa; el pasaje de la re-creación a la creación de un “relato” reflexivo sobre un NOSOTROS como materialización de nuestra libertad aun en el contexto del encierro; la materialización de la libertad como resultado de un acto de creación colectiva como expresión novedosa y autodeterminada.

La acción teatral conjuga estas dimensiones en una secuencia de ejercicios físicos y mentales²⁰ que van creando un sistema de referencias conceptuales y pragmáticas para los estudiantes que les permiten expresar sus conflictos y contradicciones en un proceso de comunicación y reflexión compartida²¹. Articula el sentir y el pensar como instancias constitutivas de las condiciones necesarias para el trabajo con el conocimiento y la formación profesional.

Con ello, se potencia en los estudiantes ciertas condiciones (a la vez que se les promueve una cierta *disposición hacia*), para moverse en ámbitos colectivos de complejidad institucional y académica como es la universidad. Ejercitando la capacidad de comunicar y enfrentar situaciones concretas cuyas condiciones le son tan ajenas. Conectando razón y sentimiento como forma de innovar en los tipos de la racionalización y del hacer, influenciando para el despeje de motivaciones y de expectativas, ejercitando maneras de expresar ideas y sentimientos en fin, dando lugar y acompañando la emergencia de una cosmovisión diametralmente distinta a la lógica cotidiana del dispositivo de encierro.

²⁰ Como sostiene Eugenio Barba: “...un ejercicio está hecho de memoria, memoria del cuerpo. Un ejercicio se vuelve memoria que acciona a través del cuerpo”.

²¹ Valga aquí la distinción de la Acción Teatral respecto de la práctica del Teatro del Oprimido. En este último el trabajo está estructurado en base a la puesta de una relación entre oprimido y opresor para accionar, a través de la participación del público y los actores, sobre los posibles modos o formas de resolución del conflicto o los conflictos que genera dicha relación. En el caso de Acción Teatral el trabajo pretende, en todo caso, accionar sobre las formas cristalizadas de la opresión encarnada en el cuerpo y en el alma de los sujetos .

A modo de conclusión

Sin bien compartimos que “...el teatro nace cuando el ser humano comprende que puede observarse a si mismo y a partir de ese descubrimiento empieza a inventar otras maneras de obrar. Descubre que puede mirarse en el acto de mirar; mirarse en situación; mirarse en acción. Mirándose comprende lo que es, descubre lo que no es e imagina lo que puede llegar a ser. Comprende dónde está, descubre dónde no está e imagina a dónde puede ir. Se crea una composición tripartita: el yo observador, el yo en situación y el yo posible (el otro). Esa es la esencia del teatro: el ser humano que se auto-observa. Todo ser humano es teatro aunque todos no hacen teatro. El ser humano puede verse en el acto de ver, de sentir de pensar. Puede verse viendo, sentirse sintiendo y puede pensarse pensando. Ser humano es ser teatro. El teatro o la teatralidad es una propiedad humana que permite que el sujeto pueda observarse a si mismo en acción Esta capacidad le permite imaginar variantes a su acción, inventar alternativas”²² los objetivos de la *acción teatral* y su implementación en instituciones de encierro no apunta a la realización de instancias para la descarga catártico/terapéutico²³ y reactiva, basada en un supuesto de creación espontánea, sino en “...un hacer para que algo suceda”²⁴ de tipo pro-activo utilizando la propensión natural del ser humano a la acción lúdica y buscando, en el distanciamiento y en el cambio de las tensiones y los equilibrios corporales, en la constitución del cuerpo en su corporalidad y de la acción como signo y resignificación de la realidad, la provisión de nuevas herramientas físicas y mentales para estos sujetos (sujetados) a la cotidianeidad de la cárcel.

Siendo a la vez, pro-positivo en tanto provee de formas de hacer que, rescatando las condiciones y potencialidades de cada uno de los participantes, refuerzan la sinergia producto de la confluencia colectiva a partir de una creación/representación simbólica de la realidad que los amplifica como individuos y como grupo en condiciones de insertarse en esta nueva realidad que implican los ámbitos de estudio y formación universitaria.

Se busca operar con ello a nivel de: la Inteligencia Cinestésico-Corporal²⁵ con la cual cada uno puede accionar con su cuerpo y sus movimientos de manera no condicionada por su contexto

²² Augusto Boal “El arco iris del deseo” Alba editorial 2004

²³ Ver la experiencia del grupo CoArtRe con su modelo de teatro carcelario testimonial en Chile o la del grupo Salvatablas de la Universidad de las Madres de Plaza de Mayo. En el primer caso el trabajo está orientado hacia una representación actoral standarizada en tanto que en el segundo caso se trabaja sobre y desde la improvisación de tipo catártico/terapéutica.

²⁴ Grotwaski, Jerzy: “Il Perfomer” 1987

²⁵ Permite a los individuos usar todo o parte de su cuerpo para crear eventos o productos y resolver problemas.

cotidiano; la Inteligencia Interpersonal²⁶, con la cual los estudiantes pueden aprehender, notar, distinguir e incorporar los sentimientos de sus compañeros de clases cuando realizan por ejemplo trabajos grupales; la Inteligencia Intrapersonal²⁷ con la cual cada uno puede ver quién es, los sentimientos que tiene o puede tener, y por qué actúa de determinada manera.

El trabajo con estas dimensiones y niveles permite proveer cierta disponibilidad de recursos y constituir cierta disposición para afrontar su incorporación a un ámbito de trabajo cuya lógica (propia de la vida universitaria) es tan ajena a su realidad cotidiana.

Nueva realidad que les exigirá, como a todos los estudiantes universitarios, una mayor demanda en competencias expresivo/comunicativas, de habilidades sociales y de interacción organizacional. Competencias que trabajadas desde la acción teatral les abre a los docentes de las materias curriculares un abanico de posibilidades de búsqueda y aplicación de nuevas estrategias pedagógicas que acoten y/o relativicen esos condicionamientos cristalizados en las prácticas de los presos que se sobrepresionan en el ámbito áulico y en el trabajo de formación sitiándolo y empobreciéndolo.

Cada una de las instancias señaladas obedece a una dimensión constitutiva del trabajo de crear/reforzar ciertas pre-condiciones necesarias para la implementación de cualquier actividad tendiente a rescatar las potencialidades de la educabilidad de una persona privada de su libertad.

Todas las actividades de la acción teatral han sido diseñadas como forma de intervención en los términos señalados y de acuerdo al principio, que como docentes, nos obliga a asumir la responsabilidad de ejercer siempre una *vigilancia pedagógica* sobre los contextos y las condiciones de los procesos de enseñanza y formación, tan necesaria para acercarnos a una eficaz salvaguarda del Derecho a la Educación. Salvaguarda cuyas condiciones de posibilidad y ejercicio no se dan, al interior de dispositivo carcelario, de forma “natural” o “linealmente” por la sola concurrencia de los docentes y la realización de actividades académicas.

Si bien es cierto que la presencia de la Universidad en las cárceles constituye un hito en el proceso de democratización de las instituciones que se iniciara con la transición a la democracia, el desarrollo de esta experiencia única en el mundo, nos demuestra cotidianamente que estamos obligados a extremar los esfuerzos no sólo para asistir (pese a las frecuentes y permanentes dificultades que se interponen al desarrollo de las actividades académicas dentro de una cárcel) sino también, para producir las condiciones más adecuadas para un proceso de enseñanza-aprendizaje menos desigual e innovar en nuestras prácticas a fin de acercarnos al objetivo de enseñar y formar en condiciones y escenarios tan adversos y en tipos sociales cada vez más desiguales.

²⁶ Permite interpretar y decodificar referencias, signos y conductas de los otros.

²⁷ Es la habilidad cognitiva de sentir y de entendernos a nosotros mismos.

Bibliografía

- Barba, Eugenio: "Un amuleto hecho de memoria. El significado de los ejercicios en la dramaturgia del actor" Miméo presentado en la 9ª sesión de la ITSA. Humea, Suecia 1995
- Barba, Eugenio: "La canoa de papel" en "Tratado de Antropología Teatral" Catálogos 1994
- Barba, Eugenio y Savarese, Nicola: "Anatomía del Actor" Colección Escenología. Editorial 1997
- Bernstein, Basil: "Pedagogía, control simbólico e identidad" Morata, Madrid 1997
- Bourdieu P y Passeron J.C: "Los Herederos" Siglo XXI Editores 2003
- Bourdieu, P. : "Sociología y cultura" Grijalbo, México 1990
- de Toro, Fernando. "Desde Stanislavski a Barba: Modernidad y posmodernidad o epistemología del trabajo del actor en el siglo XX" en "Semiótica y teatro Latinoamericano" Editorial Galerna 1990
- de Toro, Fernando y Sevilla, Farahilda: "El cuerpo como problema en la escena contemporánea " Revista Mascara 1997
- Foucault, M: "Microfísica del poder" Ed. La Piqueta 1979
- Grotowsky, Jerzy: "Hacia un teatro pobre" Editorial Siglo XXI 1970
- Grotowsky, Jerzy: "El ISTA y el teatro de las fuentes" Bonn. 1980
- Lagarce, Jean Luc: "Teatro y Poder en occidente" Editorial Atuel 2007
- Nietzsche, Friedrich: "El origen de la tragedia" Editorial Poseidón Bs. As. 1949
- Richards, Thomas: "El trabajo de Grotowski sobre las acciones físicas" Ubulibri 1997
- Stanislavsky, Constantin. "El trabajo del actor sobre su papel". Ed Quetzal Bs.As. 1983
- Turner, B: "El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social. FCE 1989