



Universidad de la República

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Maestría en Ciencias Humanas- Opción Teoría e Historia del Teatro

Tesis presentada para defender el título de la Maestría en Ciencias Humanas-
Opción Teoría e Historia del Teatro

Título: Alcances de la representación en Teatro del Oprimido de adolescentes
privados de libertad

Autor: Sabrina Speranza

Director de tesis: Dr. Roger Mirza

Orientador: Mag. Marcelo Rossal

Montevideo, 1 de octubre de 2016.

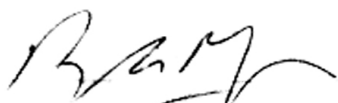
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR.

Comisión Académica de Posgrado

De mi mayor consideración:

Por la presente informo que la tesis “Alcances de la representación en Teatro del Oprimido de adolescentes privados de libertad” de la maestranda Sabrina Speranza y de la que soy director, aborda con adecuada metodología, impecable rigor académico y claridad conceptual y expositiva, un tema complejo y de gran interés: el método y prácticas del “Teatro del Oprimido” de Augusto Boal a partir de una experiencia de campo con adolescentes en conflicto con la ley en la Colonia Berro y su incidencia en la imagen de sí de estos adolescentes. El trabajo presenta, además, un muy sólido marco teórico y bibliografía actualizada así como entrevistas a especialistas e informantes calificados y seguimiento a algunos de los involucrados en la experiencia, con abundante documentación complementaria. Por las razones expuestas, la tesis cuenta con mi aval para su presentación.

Cordialmente



.....
Prof. Dr. Roger Mirza

Director de Tesis

Agradecimientos

A todos los adolescentes que viven *vidas dañadas* y que nos escupen en la cara la violencia de su situación.

A todos los compañeros y compañeras de camino que se indignan hasta la náusea con la situación de opresión que viven los adolescentes en conflicto con la ley, antes, durante y después de ser *seleccionados* por el sistema penal. Especialmente a quienes brindaron su tiempo para dialogar en torno al tema de esta tesis.

Al Grupo de Teatro del Oprimido Montevideo lugar de lucha teatral y política que acompañó con su praxis este proceso.

A Mauro, Sheila y Julián por estar *al pie del cañón* recibiendo mis *acalambrantes* consultas y pedidos de información. A Cora por estar presente en la distancia.

A Roger Mirza por ser un director de tesis indignado, comprometido, extremadamente riguroso y generoso.

A Marcelo Rossal por su generosidad en corregir y aportar sobre lo referido a adolescencia.

A mi hermano. A mis padres por plantar y regar la semilla de la indignación frente a la injusticia.

Muy especialmente a David con quien comparto la vida, la indignación, la lucha y la hija. Sin el cuál hubiera sido imposible culminar este trabajo.

A mi hija Alina, que me hizo reposar en el embarazo y de alguna manera incubar esta tesis, a la que termino pariendo nueve meses después de su nacimiento.

Índice

1. Presentación, fundamentación, hipótesis y organización del trabajo	
1.1. Fundamentación	8
1.2. Planteo de la hipótesis	13
1.3. Organización del trabajo	15
2. Antecedentes y estado de la cuestión	17
3. Metodología	20
4. Marco teórico	
4. 1. Introducción	25
4.2. El Teatro del Oprimido un <i>teatro político revolucionario</i>	28
4.2.1. Concepciones sobre Teatro Político	28
4.2.2 Las etapas del Teatro Arena de San Pablo	31
4.2.3. <i>Revisitando</i> el concepto de <i>opresión</i> en el Teatro del Oprimido	35
4.2.4. Las técnicas: <i>el Árbol del Teatro del Oprimido</i>	42
4.3. Adolescencia(s) y adolescentes en conflicto con la ley	50
4.3.1. Adolescencia	50
4.3.2. <i>Just do it</i> , construcción y performatividad de la identidad de <i>pibe</i> <i>chorro</i>	61
5. Descripción y análisis de la experiencia	76
5.1. Antecedentes	76
5.2. La experiencia.....	81
5.2.1. Introducción. <i>Prólogo</i>	81
5.2.2. <i>El escenario</i>	83
5.2.3. <i>Los actores</i>	85
5.2.4. <i>Se levanta el telón o se abren las rejas: Primera jornada</i>	89
5.3. <i>Peripecia (s)</i>	93
5.3.1. Acontecimiento 1	93
5.3.2. Acontecimiento 2	96
5.3.3. Acontecimiento 3	100

5.4. Construcción de la dramaturgia de la obra y ensayos	101
5.5. <i>Acción</i> : Presentación de la obra de Teatro Foro “El Seba: una historia más”	117
5.6. <i>Epílogo</i> : Prolongaciones y consecuencias	127
6. Conclusiones	135
7. Bibliografía	138
Documentos anexos	146

Resumen

La tesis se propone investigar la propuesta, método y prácticas del “Teatro del Oprimido” de Augusto Boal y sus prolongaciones con Julián Boal, a partir de una descripción y análisis de sus planteos teóricos y de sus diferentes métodos, en busca de un teatro que contribuya a la toma de conciencia de algunas formas de opresión en las sociedades contemporáneas. La investigación se centra en una experiencia que consistió en la preparación de una obra de Teatro Foro y su representación con un grupo de adolescentes privados de libertad de un Hogar de la Colonia Berro en Canelones. El trabajo se desenvuelve en torno a la imposición social de una identidad de “pibe chorro” en una performance que busca visibilizar y problematizar esta visión de sí, abriendo la posibilidad de un enriquecimiento en los mecanismos de subjetivación de esos adolescentes. Además de la descripción y análisis del proceso mismo de preparación del espectáculo y de la representación de la obra ante un público, la investigación se apoya en un amplio marco teórico sobre el tema e incluye numerosas entrevistas a jóvenes y a educadores y especialistas, en torno a adolescentes en situación de reclusión.

Palabras clave:

Teatro del Oprimido; Teatro Foro; adolescencia; reclusión; identidad; subjetividad.

Abstract

This thesis intends to investigate the proposal, methods and practices of "Theatre of the Oppressed" of Augusto Boal, and the work's extensions with Julian Boal, through a description and analysis of their theoretical approaches and different methods, looking for a theatre that contributes to the awareness of some forms of oppression in contemporary societies. The research focuses on an experience that involved the preparation of a Forum Theatre play and its staging, with a group of teenagers from a juvenile detention center known as "Colonia Berro", in Canelones, Uruguay. The work concerns the social imposition of identity "pibe chorro" in a performance that seeks to make visible and problematize this view of oneself opening the possibility of enriching the mechanisms of subjectivity of these adolescents. In addition to describing and analyzing the preparation process for the play and its performance for an audience, the research is based on a broad theoretical framework on the issue and includes numerous interviews to young people, educators and specialists, on the topic of adolescent detainees.

Keywords:

Theatre of the Oppressed; Forum Theatre; adolescence; reclusion; identity; subjectivity.

1. Presentación, fundamentación, hipótesis y organización del trabajo

1.1. Fundamentación

Iniciar esta investigación parte de una necesidad, política y social en la cual estoy implicada como docente y como *multiplicadora*¹ de Teatro del Oprimido y en la cual me propongo exponer algunos conceptos que son también formas de enunciar posiciones políticas (Frigerio 2016: 17). Por lo tanto, la investigación tiene una clara posición de compromiso político en un diálogo entre mi quehacer teatral y académico; transpolando la categoría de *teatro militante* que utiliza Verzero, considero que “el teatro militante es una *conducta* que excede el ámbito artístico y se expande por la cotidianeidad de la vida del teatrista” (2013: 128). Parto de la indignación que surgió al enfrentar la realidad de los adolescentes *trancados*, pero cuya simple denuncia no alcanza, porque como plantea Frigerio no se trata de contentarse con ella, ni con el momento de escozor que produce constatar lo deshumano, estas son emociones no conducentes que pueden servir para limpiar conciencias: “Ellas (la indignación, la denuncia y el escozor) no necesariamente son suficientes para cambiar el curso de las vidas dañadas” (Frigerio 2016: 20).

La investigación se centrará en el análisis de una experiencia realizada entre noviembre y diciembre del 2011, que consistió en una serie de talleres de Teatro del Oprimido para adolescentes que cumplían medidas de privación de libertad en el *Hogar PQR* de la Colonia Berro², coordinados por la Dirección Nacional de

¹ Término empleado dentro de la metodología de Teatro del Oprimido para hacer referencia a la persona que conoce el método, lo practica y además lo replica con otras personas. Si bien se podría usar como sustituto más genérico el término *docente*, en este caso implica también la práctica de Teatro del Oprimido.

² Escuela Educacional Dr. Roberto Berro centro de detención para adolescentes varones infractores, ubicado en la localidad de Suárez, Canelones. Dependiente actualmente del INISA (Instituto Nacional de Inclusión Social Adolescente), aprobada su creación a través de la Ley N°19367 del 31/12/2015: “Créase (...) como servicio descentralizado que se relacionará con el

Derechos Humanos del Ministerio de Educación y Cultura³. El objetivo fue que los participantes pudieran a través de la creación de una pieza de Teatro Foro, analizar su pasado para comprender su presente y posibilitar el imaginario de nuevos caminos en el futuro, presentando el proceso en el marco de la convocatoria “El Día del Futuro” de *La Diaria*⁴.

La investigación buscó, por lo tanto, reconstruir y analizar esa experiencia en su particular contexto, para explorar en qué medida contribuyó en la comprensión de ese presente -su identidad negada, su lugar en la relación oprimidos-opresores, sus posibilidades de asumir nuevas identidades- y las prolongaciones de dicha experiencia en el recuerdo de esos adolescentes, el modo en que es resignificada por algunos de ellos años después a través de algunas entrevistas, sin pretender con eso medir su incidencia en la conducta de los mismos, aunque sí en el imaginario y en la construcción de identidad y la representación de sí. Eso es lo que constituye la hipótesis de trabajo que nos planteamos, hasta qué punto y de qué modo algunas prácticas del Teatro del Oprimido pueden contribuir en esa dirección.

El Teatro del Oprimido es una metodología desarrollada por el director teatral, dramaturgo y pedagogo brasileño Augusto Boal (1931-2009). La misma parte de la convicción de que cualquier ser humano puede hacer teatro y que éste debe ser utilizado como instrumento de emancipación. El Teatro Foro es la técnica perteneciente al Teatro del Oprimido, que ha tenido mayor difusión entre sus practicantes, consiste en la creación de una obra teatral basada en hechos reales,

Poder Ejecutivo a través del Ministerio de Desarrollo Social. Este servicio descentralizado sustituirá al órgano desconcentrado del Instituto del Niño y Adolescente del Uruguay (INAU), denominado Sistema de responsabilidad Penal Adolescente (SIRPA) (...)”

³ “Teatro del Oprimido”. *Dirección Nacional de Derechos Humanos*. Ministerio de Educación y Cultura. 8 dic. 2011. Web. 20 set. 2015

www.mec.gub.uy/innovaportal/v/12604/6/mecweb/teatro_del_oprimido?parentid=4646 >

⁴ “Somos un diario independiente que se edita desde marzo de 2006. Somos el primer diario cooperativo en Uruguay. Actualmente llegamos a 7.500 hogares de lunes a viernes mediante un sistema de distribución propio (...)” (“Nuestro compromiso”. *La Diaria*. Web. 10 set. 2016 www.ladiaria.com.uy/compromiso/>)

en la cual hay una conflictiva relación de opresión entre los personajes. En esta confrontación, el oprimido fracasa, provocando en el público la posibilidad de buscar alternativas a la situación planteada. Así los espectadores son invitados a pasar a la escena para probar diferentes alternativas, transformándose en *espect-actores*. La pieza creada de acuerdo a ese modelo con los adolescentes participantes de los talleres fue titulada “*El Seba, una historia más*”, se presentó en el local denominado *Escuelita* dentro del predio de la *Colonia Berro*, para algunos adolescentes de otros *hogares*, funcionarios, docentes y miembros de la prensa.

Tres hechos vinculados con la construcción de identidad y ocurridos durante este proceso, desencadenaron en mí una serie de cuestionamientos sobre la noción y alcance de la representación en general y del Teatro del Oprimido en particular. Los mismos rondan en torno a la construcción de identidad de estos sujetos. El primero tiene que ver con el (*des*) *conocimiento* que hace de ellos una funcionaria del *Hogar* y en general la negación de su singularidad e identidad por parte de los funcionarios. El segundo hecho es la declaración explícita sobre sí mismos que realizaron en las primeras dinámicas, donde se veían significativamente como opresores, una identificación que de alguna manera los libera de la condición subalterna. El tercero se da sobre el final de la experiencia, donde llegarían a preguntarse si el presentar una obra frente al público los convertiría en *actores*, con el peso simbólico que esto tiene, como identidad socialmente reconocida.

La experiencia fue realizada en el contexto político de la campaña de recolección de firmas entre la ciudadanía con el objetivo de generar una instancia de plebiscito junto con las elecciones nacionales del año 2014. Dicha propuesta buscaba una reforma constitucional que “(...) estableciera como prioridad la protección de las víctimas del delito.”⁵ Para ello proponía conservar los antecedentes penales de los menores de edad que cometieran delitos y que estos fueran tomados en cuenta en

⁵ Tomado de la hoja de ratificación plebiscitaria “Voto por SI” en GTO Montevideo *Una experiencia de Teatro Legislativo. Bajar del drama a la propuesta*. Montevideo: 2016

los procesos penales posteriores; castigar especialmente a los adultos que se valieran de menores de edad para cometer delitos y juzgar con el régimen adulto a menores entre 16 y 18 años. Asimismo, crear un servicio descentralizado dedicado especialmente a la internación de *delinquentes* menores de 18 años. Dicha campaña fue impulsada principalmente por el candidato de *Vamos Uruguay*, Partido Colorado, Pedro Bordaberry; al que luego se sumó también en carácter protagónico otro candidato a la presidencia Luis Lacalle Pou del Partido Nacional. Se creó una comisión que llevó adelante la campaña, denominada *Para vivir en Paz*, bajo el slogan “Yo voto para vivir en paz”⁶. En una conferencia de la que participé en 2014 compartía que:

Los medios de comunicación tuvieron un lugar protagónico en esta campaña “La categoría *en conflicto con la ley* ocupó el 50.1% de las noticias referidas a violencia (...)” (Viscardi- Barbero, 2010) Las noticias en las cuales adolescentes protagonizan hechos delictivos, fueron repetidas por diversos programas, generando gran impacto apelando al componente de receptividad emocional de los espectadores. Citamos a modo de ejemplo uno de los episodios que tuvo más repercusión: El homicidio de Gastón generó reacciones de todo tipo. La población estaba sensibilizada y, en cierta forma, presa del miedo. En los comercios, en los bares, en los ómnibus, y en las calles casi no se hablaba de otra cosa. No era para menos. El video de la cámara de seguridad fue emitido 48 veces en los dos días siguientes al asesinato por los informativos centrales de televisión. Los canales 4 y 10 emitieron el video catorce veces cada uno, el canal 12 lo hizo doce veces, el canal 5 (estatal) lo puso al aire cuatro veces y el informativo del canal de cable VTV también lo mostró otras cuatro veces, según reveló un estudio de la consultora Foco Auditoría Multimedia. El informe concluyó que entre el domingo 13 y el viernes 18 de mayo fue emitido ciento dos veces (Alfano 2014, 62) (Speranza. 22 oct, 2014)

La propuesta no fue aprobada, aunque obtuvo un 53,2% de aprobación: 1.110.283 de votos de un total de 2.372.117 votos emitidos⁷, lo que refleja una fuerte inclinación a considerar a los menores de edad como la fuente de los problemas de inseguridad cuya *solución* iría por la vía punitiva. La falta de un fuerte discurso

⁶ <http://www.paraviviren paz.uy/>

⁷ “Acta N° 9414”. Corte electoral. 7 de nov. 2014. Web. 15 junio 2016

<<http://www.corteelectoral.gub.uy/nacionales2014/proclamacion/ACTA9414PLEBISCITO.pdf>>

contra hegemónico, tal como afirma Luis Pedernera⁸ en la entrevista realizada para este trabajo, no permitió generar un cambio de matriz para el abordaje de los conflictos, abonando una visión punitiva que llevó desde el 2012 al endurecimiento de las penas para adolescentes, situación que viola normativas internacionales⁹ a las que Uruguay suscribe, medidas que en este momento están siendo cuestionadas:

La aprobación del aumento de las penas para los adolescentes que cometan ciertos delitos graves fue aprobada por legisladores del Frente Amplio entre gallos y medianoches, entre Navidad y fin de año, el 27 de diciembre de 2012. El partido de gobierno intentó que la ley se convirtiera en un antídoto para calmar a los que pedían penas más duras. Blancos y colorados habían reunido los votos para llevar a plebiscito la baja de la edad de la imputabilidad y en el gobierno y el Frente Amplio entendieron que, si no se reaccionaba, el daño podía ser grande. (...) En ese contexto se aprobó en diciembre de 2012 la ley 19.055, que aumentó a un año la pena mínima para ciertos delitos graves: homicidio intencional con agravantes especiales, lesiones gravísimas, violación, rapiña, privación de libertad agravada y secuestro. Unicef propone ahora derogar esta ley y otras dos (la 18.777 y la 18.778) "que han endurecido el tratamiento penal adolescente en contra de lo establecido en la Convención sobre los Derechos del Niño" (Delgado 20 set. 2016).

Ahora bien, ¿por qué abordar esta problemática en una tesis de Teoría e Historia del Teatro?, porque consideramos junto con Lorca que el concepto del *arte por el arte sería una cosa cruel, si no fuera afortunadamente cursi* (Diario *El Sol*, 10 de junio 1936). El teatro es "la manifestación cultural más vinculada al acontecer histórico y político diario y a las vicisitudes económicas no solo del contexto, sino aún más, de sus integrantes y hacedores (...)" (Proaño 2007: 5). El teatro debería tener mucho que decir en torno a continuar alimentando visiones hegemónicas del mundo, entre ser servil a los mecanismos de poder o por el contrario buscar a través de la práctica simbólica, interferir en cuestiones extra-estéticas (De Carvalho

⁸ Luis Pedernera. Integrante de Ielsur (Instituto de Estudios Legales y Sociales del Uruguay). Elegido en 2016 como miembro del Comité de Derechos del Niño de Naciones Unidas.

⁹ "Artículo 37 b) (...) la detención, el encarcelamiento o la prisión de un niño se llevará a cabo de conformidad con la ley y se utilizará tan sólo como medida de último recurso y durante el período más breve que proceda (...)" (UNICEF 2009: 29)

2009: 12). Este trabajo pretende ser una voz más contra la visión hegemónica que demoniza a los adolescentes más vulnerables buscando posibles alternativas desde el *teatro militante*, para aportar a la construcción de una trayectoria de vida diferente.

Si bien entiendo las dificultades que puede traer investigar sobre un objeto de estudio en el cual estoy implicada, considero que por la pregunta que uno de los participantes de la experiencia en la Colonia Berro -transformada aquí en objeto de estudio-, planteó el día de la representación: “*¿Qué somos nosotros ahora? ¿Somos actores?*”, vale la pena correr los riesgos.

1.2. Planteo de la hipótesis

Como ya adelantamos, la investigación se plantea hasta qué punto la práctica de Teatro del Oprimido por adolescentes en conflicto con la ley logra poner en cuestión la visión que tienen de sí, abriendo la posibilidad para otra construcción de identidad que se manifieste en nuevas conductas. Encontramos dos niveles de interrogantes. En primer lugar, si el desarrollo de la representación teatral en el Teatro del Oprimido con adolescentes en conflicto con la ley problematiza la visión que tienen de sí mismos; y en segundo lugar si tal problematización, en caso de que la hubiera, puede contribuir a una modificación de dicha autoimagen.

¿Puede la representación contribuir al cuestionamiento de un sujeto sobre sí? La posibilidad de salir de sí, de asumir el papel de otro es uno de los imanes del teatro, ¿qué sucede cuando la representación nos incluye, cuando somos protagonistas en el escenario de los hechos ficcionados que protagonizamos en la vida real?

Considero que viene a colación un relato que hace Augusto Boal en el documental “Augusto Boal e o Teatro do Oprimido” de Zelito Viana (2011) que motivó al director para realizar esta película. Augusto Boal y su equipo trabajaban con un grupo de empleadas domésticas que actuaban en plazas, iglesias, sindicatos. Un día le dijeron a Boal que querían actuar en un teatro, así que realizaron una presentación en una sala teatral. La función fue un éxito, todas estaban felices, pero le avisaron a Augusto Boal que una de ellas estaba llorando. Augusto fue a preguntarle por qué estaba llorando, ella le respondió que fueron enseñadas a ser mudas y vino un hombre que les puso un micrófono, que les dijo que tenían que hablar bien alto para que la gente al final de la platea oyera. “¿Fue por eso que lloró?” le preguntó Boal. “No fue por eso- contestó- sino que también me criaron para no ser vista, y me pusieron luces que me iluminaban”. “¿Fue por eso que lloró?” volvió a preguntar Boal. La mujer respondió que al mirar a la platea estaban sus patrones viéndola actuar. “¿Entonces fue por eso que lloró?” nuevamente interrogó, pero no, tampoco era eso. La respuesta se remontaba al momento de culminar la representación, había llorado cuando llegó al camerino y se vio en el espejo, al mirarse allí por primera vez vio a una mujer. “¿Y antes que veía?” quiso saber Boal, la mujer respondió que antes solo veía una empleada doméstica, y explicó: “Pero ahora que estaba iluminada, que hablé de lo que pensaba, que dije mis emociones, ahora miro en un espejo y veo una mujer”¹⁰.

En el transcurso de la investigación, el campo empírico demostró que la experiencia deja una impronta como se verá en el desarrollo del trabajo, pero sería iluso pensar que va a lograr torcer una trayectoria, como expresa José Soeiro en la entrevista para este trabajo: “No vamos a creer que el Teatro del Oprimido, va a encontrar soluciones a problemas que la propia sociedad y la lucha social no encuentra (...) pero podemos colocar las preguntas que nos permitan dar algún tipo de respuesta”(2014). De la misma manera que la mujer del relato se cuestionó

¹⁰ “Tráiler estendido - Augusto Boal e o Teatro do Oprimido” *YouTube*. Web. 19 de jul. 2011. Publicado por André Falcão. 5 agosto 2014. <<https://youtu.be/c5U0hZ0vLjo>> (Transcripción y traducción mía)

sobre su construcción de identidad, que era hasta el momento la de una empleada doméstica, buscamos investigar si los adolescentes privados de libertad que participaron de la experiencia, llegaron a cuestionar su identidad de *pibe chorro* y qué alcances puede tener esto.

1.3 Organización del trabajo

En cuanto al diseño y organización del trabajo, después del planteo y fundamentación de la hipótesis como primer punto; y de los antecedentes y estado de la cuestión (como segundo punto), podemos definir tres grandes núcleos, seguidos de las conclusiones y la bibliografía, y un apartado final con Documentos anexos.

3. *Metodología*. Aquí se describen los distintos métodos empleados, todos en la línea de la *investigación cualitativa* (Taylor y Bogdan): reconstrucción de la experiencia en torno a la *observación participante*, en diálogo con *entrevistas en profundidad* a participantes de la experiencia, se utilizaron también, fuentes documentales (fotos y videos). Se analiza el texto de la obra, teniendo en cuenta la recepción crítica del fenómeno y el análisis de informantes calificados en base también a *entrevistas en profundidad*, y de acuerdo al marco teórico que abordamos en el siguiente punto. Asimismo, se elaboró material de estudio en base a la observación de experiencias en contextos similares.

4. *Marco Teórico*. Se considera necesario para el abordaje analítico del objeto de estudio la profundización en dos áreas, por un lado, lo referido al arte político especialmente al teatro, ubicando al Teatro del Oprimido, como un teatro político revolucionario. Se historia el desarrollo de la metodología, se presentan sus técnicas, profundizando en aquellas empleadas en la experiencia. Por otro lado, se aborda también, lo referido a la adolescencia y la situación de adolescentes en

conflicto con la ley. En donde se presenta la complejidad de la categoría de adolescente, y se da cuenta de la situación actual de los mismos en nuestro país con especial detenimiento en la construcción de la identidad de *pibe chorro*.

5. *Presentación y análisis del objeto de estudio*. En donde se presentan los antecedentes y la descripción de la experiencia. A la vez que se va analizando la misma en términos de los *actores, escenario, peripecias, la acción* representada.

6. *Conclusiones*. Se sintetizan las conclusiones que se fueron elaborando a lo largo del trabajo en torno a la hipótesis.

7. *Bibliografía*

- *Documentos anexos*. Se incluyen por un lado documentos en vínculo directo con la experiencia como registros fotográficos, texto de la obra, reconstrucción de entrevistas a los participantes, transcripción de las entrevistas a informantes calificados, notas de campo de los foros de discusión sobre la obra “No es un problema menor” en dos *Hogares* de la *Colonia Berro*, estadísticas que representan datos sobre el tema en cuestión, así como imágenes que ilustran algunos aspectos que interesa destacar. Se incluye un Glosario de términos que aparecen en las entrevistas y en el texto de la obra. Finalmente se aporta a modo complementario una breve exposición de la situación actual del Teatro del Oprimido y un registro sucinto de grupos y redes de Teatro del Oprimido que dan cuenta de su despliegue a nivel mundial.

2. Antecedentes y estado de la cuestión

En primer lugar, no se puede desconocer la abundante bibliografía que hay sobre adolescencia, desde diferentes enfoques, biológicos, sociales, antropológicos, psicológicos. Sobre adolescentes vulnerables y en conflicto con la ley hay estudios realizados a nivel nacional y de la región, de hecho se utilizarán para el análisis varios de estos textos, la mayoría publicados en los últimos años incentivados por el contexto socio-político arriba explicado.

Esta coyuntura generó un despliegue de textos académicos, desde los estudios etnográficos de Fraiman y Rossal (2009 y 2011), la re-edición del libro *“Los hijos del Estado”* (Moras 2012), la publicación de *“Adolescentes infractoras: discursos y prácticas del sistema penal juvenil uruguayo”* (Galeotti 2013), la publicación de Palummo y López del Observatorio del Sistema Judicial (2013). Así como los recientes estudios: *“Adolescentes, jóvenes y violencia policial en Montevideo. Una aproximación descriptiva”* (Mosteiro, Samudio, Paternain, Salamano, Zoppolo y Tomasini. 2016) y el *“Estudio de trayectorias de vida de adolescentes en conflicto con la ley con particular énfasis en la relación delito-trabajo”* (Morás 2016), sólo por nombrar algunos de los que se utilizaron.

Se generaron durante el 2016 y hasta el momento de redacción de este trabajo por lo menos tres eventos académicos en torno a la temática: “Bases hacia una estrategia nacional de educación con personas en conflicto con la ley penal” en julio, organizado por el Ministerio de Educación y Cultura, la Administración Nacional de Educación Pública, el Instituto Nacional de Rehabilitación y la Institución Nacional de Inclusión Social Adolescente. El “Debate Nacional sobre seguridad y convivencia” del 31 de agosto al 2 de setiembre, organizado por diferentes organizaciones sociales, gremiales y sindicales. Las XV Jornadas de Investigación Científica de la Facultad de Ciencias Sociales, en setiembre donde se dio la mesa “Investigaciones y debates en torno a la infracción adolescente”.

La otra parte que se debe tener en cuenta es lo referido al Teatro del Oprimido, sobre este aspecto la producción también es amplia, desde 1972 comenzando por la publicación de libros del propio Augusto Boal, (*Categorías de Teatro Popular*. Bs. As: CEPE, 1972), (*Técnicas latinoamericanas de Teatro Popular: una revolución copernicana al revés*. Bs. As, 1975), (*Teatro del Oprimido*. Barcelona, 1980), (*Teatro legislativo*. Río de Janeiro, 1996), (*El arcoíris del deseo*. Barcelona, 2004), (*Jogos para atores e nao-atores*. Río de Janeiro, 2006), (*Estética del Oprimido*. Río de Janeiro, 2009). La revista “Metaxis a revista do Teatro do Oprimido” que tuvo su primera publicación en 2001 (Río de Janeiro. Año I- Número 1- diciembre 2001) del Centro de Teatro del Oprimido de Río de Janeiro que él dirigía. Asimismo, se puede constatar la publicación de libros y artículos por diversos practicantes y estudiosos del tema en América, Europa y Asia, de una producción tan prolífica que sería imposible dar cuenta de todos ellos (Cohen-Cruz, Jan y Schutzman, Mady (ed.). *A Boal companion: Dialogues on theatre and cultural politics*. Abingdon, 2006), (Ganguly, Sanjoy. *Jana Sanskriti. Forum Theatre and Democracy in India*. Abingdon, 2010), (Boal, Julián “Por una historia política del Teatro del Oprimido” en *Literatura, teoría, historia, crítica*. Bogotá, 2014).

Sin embargo, la producción en Uruguay, es escasa. A través de la Universidad de la República se publicó un estudio de Anabella Calisto (en Gustavo Remedi Coord. *El teatro fuera de los teatros: Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral*” Montevideo, 2015), también se cuenta con tesis de grado y de doctorado que no fueron publicadas ni tienen distribución¹¹ y algunas notas periodísticas en Montevideo y e interior del país¹².

¹¹ Lafluf Berezán Yezabel “La razón sensible y el arte. Aportes de prácticas artísticas en jóvenes uruguayos” Monografía final de grado, licenciatura en Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Udelar. 2013. Ésta será retomada dado que se vincula directamente con nuestro objeto de estudio. Schlegel Gustavo “Las nuevas modalidades de teatros impromptu en Uruguay, Argentina y Brasil. Una oportunidad de mirada hacia las prácticas profesionales”. Tesis de doctorado, Facultad de Ciencias Sociales, Udelar. 2011

¹² Di Blasi, Vanina “Roles protagónicos. Obra de teatro de los jóvenes de la Colonia Berro”. *Día del Futuro.org*. La Diaria. 3 dic. De 2011. Web. 17 mayo 2015 <http://diadelfuturo.org/pdf/sab03dic11.pdf>> // Fumero, Walter “Alumnos del liceo 2 participan del

Considero por tanto, que este trabajo es un aporte desde la reflexión a una práctica que tiene cada vez más personas interesadas, pudiendo relevar propuestas de Teatro del Oprimido que se desarrollan o se han desarrollado en los últimos años en el ámbito de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, en el Centro de privación de libertad para mujeres (CNR) a través del Ministerio de Desarrollo Social (MIDES), en el Centro de Rehabilitación de Salto a través del Programa Aprender Siempre del Ministerio de Educación y Cultura, en Urbano Centro Cultural dependiente del Ministerio de Educación y Cultura, en Centros MEC del interior del país, en liceos públicos, en programas de la sociedad civil, solo por citar algunos. Así como la proliferación de grupos independientes de Teatro del Oprimido y personas que practican la metodología, los mismos se nuclean en torno a la Red de Teatro del Oprimido del Uruguay¹³ y de la Red Latinoamericana de Teatro del Oprimido Relato Sur. Esta última viene desarrollando con carácter bienal desde el año 2010 los Encuentros Latinoamericanos de Teatro del Oprimido, cuya última edición fue en Nicaragua contando con alrededor de 300 personas participantes¹⁴

taller de Teatro del Oprimido”. *elacontecer.com.uy*. El Acontecer. 6 de set. 2008. Web. 17 mayo 2015 < <http://www.elacontecer.com.uy/845-noticia-2008-09-06.html>>// Fumero, Walter “El Teatro del Oprimido en busca de soluciones para la vida”. *elacontecer.com.uy*. El Acontecer. 28 de abril 2009. Web. 17 mayo 2015 <<http://www.elacontecer.com.uy/3348-noticia-2009-04-28.html>> // Reyes, Carlos. “La cárcel de ayer y la de hoy reflejadas en el arte”. *elpais.com.uy*. El País. 30 oct 2015. Web. 20 mayo 2016 <<http://www.elpais.com.uy/divertite/carcel-ayer-hoy-reflejadas-arte.html>> // “Taller de Teatro del Oprimido hará nuevas presentaciones”. *diarioelpueblo.com.uy*. Diario *El Pueblo*. 26 de junio 2016. Web. 27 de junio 2016 <<http://www.diarioelpueblo.com.uy/generales/taller-de-teatro-del-oprimido-hara-nuevas-presentaciones.html>>

¹³ Ver Documentos anexos “Breve exposición sobre la situación actual del Teatro del Oprimido”

¹⁴ “IV Encuentro Latinoamericano de Teatro del Oprimido, Brasil- Nicaragua”. *Iberescena.org*. Iberescena. Web. 17 de agosto 2016 <<http://www.iberescena.org/es/noticias/iv-encuentro-latinoamericano-de-teatro-del-oprimido-brasilnicaragua/c/2303>>

3. Metodología

El objeto de estudio es el proceso de talleres, los ensayos y la representación que llevó adelante un grupo de seis adolescentes privados de libertad en el *Hogar PQR* de la Colonia Berro y que culminaron con la creación de la obra de Teatro Foro “El Seba, una historia más”. Interesa particularmente en esta investigación las prolongaciones y consecuencias que esta experiencia tuvo, por lo que se analizará también la jornada de *evaluación* realizada casi un mes después de la representación y las entrevistas que cuatro años más tarde se pudo realizar a algunos participantes que logré contactar, como forma de contrastar, ampliar y evaluar los alcances y límites de la experiencia incorporando la perspectiva de los propios implicados y su interpretación en la investigación.

Durante el transcurso de la experiencia no hubo intencionalidad en que la misma fuera trabajo de campo para una investigación, por eso al retomarla para la presente investigación se tuvo al decir de Taylor y Bogdan que crear *nuevos métodos y enfoques* (1987: 134), no copiando los existentes sino más bien emulándolos ya que “ellos no determinan la gama de posibilidades; sólo nuestros pensamientos lo hacen” (134). En este sentido fue tomada en cuenta la sugerencia de Roger Mirza sobre las características que debe tener un estudio sobre el hecho teatral:

(...) todo estudio sobre ese arte performático [el teatro], como hecho social y público, debe apoyarse- además de en los textos dramáticos- en huellas, registros textuales, sonoros e iconográficos que tienen sus limitaciones técnicas y sólo dan cuenta de aspectos parciales del espectáculo. Pero también debe recurrirse a la memoria individual de quienes han participado en él, con sus variadas instancias de puesta en común, junto con los comentarios y las críticas en los medios de comunicación, como formas de socialización de las impresiones individuales, en una reelaboración permanente de esas imágenes y de sus atribuciones de sentido, que constituyen y transforman la memoria colectiva (2007: 19-20)

Entonces como consecuencia del deseo de transformar la experiencia vivida en investigación, podemos considerar que la misma implicó una participación activa que tomaremos en cuenta en la reconstrucción y que tendrá algunos puntos de contacto con lo que Taylor y Bogdan llaman “observación participante” (50). En la que tuve un rol bien definido, como docente de Teatro del Oprimido y esto permitió establecer rápidamente un *rapport* (55) no por la intención de investigar sino de establecer en este caso un vínculo educativo que contribuyó al buen relacionamiento con los adolescentes: “A veces el desempeño de un rol familiar en un escenario representa algunas ventajas: se obtiene el acceso con mayor facilidad; el observador tiene algo que hacer; las personas no se inhiben en su presencia (...)” (54). La reconstrucción se desarrolló en base a un ejercicio de memoria y fueron elementos de apoyo para la elaboración fuentes documentales como fotos y vídeos tanto de ensayos como del día de la presentación ante público. De este vídeo se transcribió la obra de Teatro Foro a fin de utilizar el texto teatral elaborado por los adolescentes como material de análisis (“El Seba, una historia más”, libreto¹⁵). También se tomó en cuenta la recepción crítica del fenómeno a partir de un artículo de prensa sobre el acontecimiento teatral¹⁶.

La reconstrucción se puso en diálogo con entrevistas realizadas a protagonistas de los hechos, y se realizaron *controles cruzados* de la información en el proceso de investigación (Taylor y Bogdan: 127). Las mismas se podrían ubicar dentro de lo que Taylor y Bogdan señalan como *entrevistas en profundidad* (101) por ser encuentros más bien informales de conversación entre iguales, en donde se realizaron preguntas descriptivas (115) apelando al componente subjetivo de vivencia de cada persona entrevistada y no a la búsqueda de la “verdad” (126). Se crearon situaciones específicamente preparadas para las entrevistas donde se privilegió la privacidad, cuando se vio cierto recelo por parte del informante no fueron registradas en el momento sino reconstruidas en base a la memoria. En el

15 Ver documentos anexos.

16 Vanina Di Blasi “Roles protagónicos. Obra de teatro de los jóvenes de la Colonia Berro”. Día del Futuro.org. La Diaria. 3 dic. De 2011. Web. 17 mayo 2015

<www.diadelfuturo.org/pdf/sab03dic11.pdf>

resto de entrevistas se registró mediante grabación y luego se transcribieron los aspectos fundamentales. Cabe aclarar que se realizó sólo un encuentro por entrevista, todas las entrevistas realizadas a participantes de la experiencia contaban ya con un importante conocimiento previo, teniendo como se mencionó, un avance en el vínculo o de *rapport*, de modo que en uno o dos encuentros suplementarios se pudo obtener la información que se consideraba necesaria. Recordemos que, como señalan Taylor y Bogdan “en la investigación cualitativa un ‘grupo de uno’ puede ser tan esclarecedor como una muestra grande (y con mucha frecuencia lo es más)” (105).

Se conversó con S. D¹⁷ docente de teatro que llevó adelante la experiencia junto conmigo (Entrevista personal. Montevideo, mayo 2015), con Fernando Willat¹⁸ como responsable por parte de la Dirección Nacional de DDHH del Ministerio de Educación y Cultura (Entrevista personal. Montevideo, agosto 2015), A.G (Entrevista personal. Montevideo, marzo 2016) y C.A (email, junio 2016) quienes fueron parte del equipo de recreadores de la Colonia Berro que acompañaron toda la experiencia. Asimismo, se logró entrevistar a dos adolescentes participantes: Leandro y Jorge. Llegar a estos últimos, cuatro años después de la experiencia y habiendo perdido todo contacto con ellos, hubiera sido un imposible si no fuera por los encuentros espontáneos y cruces que permite la circulación en una ciudad de poco más de un millón de habitantes como Montevideo. Ninguno de los adultos responsables de la experiencia contaba con un registro de los datos completos de los adolescentes, asimismo se consultó con funcionarios del entonces SIRPA (actual INISA) pero

¹⁷ “Es casi siempre sensato emplear seudónimos para designar a personas y lugares en los estudios escritos. Son muy pocos los intereses legítimos de la investigación que se satisfacen publicando nombres auténticos. Los riesgos son sustanciales (...)” (Taylor y Bogdan 1987: 112) Por tal motivo se utilizan en el caso de nombres de personas directamente implicadas en la experiencia, así como de lugares seudónimos o iniciales. Sólo se emplean nombres reales en el caso de los informantes calificados.

¹⁸ Fue Coordinador del Eje Estratégico Conocimiento y Educación en Derechos Humanos dentro de la Dirección Nacional de DDHH del Ministerio de Educación y Cultura. Anteriormente trabajó en SERPAJ, realizando visitas de inspección a centros de detención de adolescentes y coordinando talleres de participación adolescente. Sobre esta temática trabajó también en instituciones como El Tejano y el Instituto Nacional de la Juventud. Paralelamente se desempeña como docente de matemáticas. Actualmente es Coordinador de la Secretaría de DDHH de Presidencia.

los registros de los adolescentes privados de libertad no están disponibles una vez que ellos culminan su condena. De modo, que una vez planteada la posibilidad de la investigación, se logró acceder a cuatro de ellos por azar, aunque sólo pude entrevistar a dos: uno fue contactado en la calle y accedió a dar su teléfono para ser entrevistado, pero luego no fue posible ubicarlo, dos fueron contactados en un ómnibus y uno aceptó ser entrevistado (Leandro. Entrevista personal, mayo 2015) y el cuarto fue contactado en otra actividad realizada en el marco de mi quehacer teatral en la cárcel de Punta de Rieles (Jorge. Entrevista personal, mayo y setiembre 2016). No fue posible realizar con ellos la técnica de la *bola de nieve* (Taylor y Bogdan 109) porque los entrevistados no tenían contacto ni forma de ubicar a los otros participantes.

Asimismo, se elaboró material de estudio en torno a experiencias similares, acompañando como observadora y tomando registro audiovisual de la presentación de la obra de Teatro Periodístico “*No es un problema menor*”, realizada por el colectivo de teatro del Oprimido GTO Montevideo¹⁹. La misma aborda la problemática de los adolescentes en conflicto con la ley utilizando como material dramático noticias y artículos académicos, fue presentada en setiembre del 2014 en los *Hogares PQR* (Debate Hogar PQR²⁰) y *STU* (Debate Hogar STU²¹) de la Colonia Berro.

La complejidad de niveles que representa el objeto de estudio, el contexto institucional, la realidad social, la experiencia misma de Teatro del Oprimido y su representación hicieron necesaria la elaboración de un corpus específico, tanto a nivel bibliográfico como y especialmente con entrevistas a personas calificadas del ámbito teatral y educativo, así como de privación de libertad. Se tomaron como fuentes las entrevistas realizadas a informantes calificados como: Julián

¹⁹ <http://gtomontevideo.wixsite.com/teatro-del-oprimido>

²⁰ Ver Documentos anexos

²¹ Ver Documentos anexos

Boal²² y José Soerio²³ (Entrevista personal. Río de Janeiro, 15 octubre 2014), Aranxta Rodríguez Berrio²⁴ (Entrevista personal. Bilbao, 16 abril 2015), Luis Pedernera²⁵ (Entrevista personal. Montevideo, 18 marzo 2016), Carmen Rodríguez²⁶ (Entrevista vía Skype Canelones-Montevideo, 10 de mayo 2016), Mauro Tomasini²⁷ (Entrevista personal. Montevideo, 26 de mayo 2016), Cecilia Thumim Boal²⁸ (Entrevista vía Skype Río de Janeiro-Montevideo, 8 de julio 2016) y Marilé Di Filippo²⁹ (Entrevista vía Skype Rosario, Argentina- Montevideo 20 de set. 2016).

²² Historiador, trabaja con Teatro del Oprimido se podría decir que, desde siempre, cuando acompañaba a su padre Augusto Boal. Vivió en París hasta el año 2011, donde formó parte del *Grupo de Teatro del Oprimido-París* y fue miembro fundador de *Féminisme Enjeux*, trabajando en conjunto con Muriel Naessens. Autor del libro *Imagens de um teatro popular* (Hucitec, 2000) y co-editor de *Theatre of the Oppressed in Action* (Routledge, 2015). A partir del 2011 realiza un Doctorado en la Universidad Federal de Río de Janeiro (URFJ) sobre Teatro del Oprimido en la actualidad, en donde se pregunta sobre el problema de una forma teatral que sobrevive a la coyuntura que la vio nacer.

²³ Sociólogo, actualmente diputado por el Bloco de Esquerda (2016) y especialista en Teatro del Oprimido. Del 2007 al 2011 trabajó en un proyecto de Teatro Legislativo con la obra *Estudiantes por Empréstimo*. Forma parte de la Red *Óprima*, que ha desarrollado encuentros internacionales anuales de Teatro del Oprimido y Activismo político desde el 2012.

²⁴ Directora del Máster en Intervención y Mediación con Menores de la Universidad de Deusto, Bilbao.

²⁵ Ver nota 8

²⁶ Psicóloga, egresada de la Universidad de la República, Doctorada en Educación por la Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER). Ha trabajado desde finales de los 90 en el *territorio de las infancias*.

²⁷ Miembro del Servicio Paz y Justicia Uruguay (Serpaj), organización no gubernamental de promoción, educación y defensa de los derechos humanos y la paz. Comenzó a funcionar en 1981 durante la dictadura cívico militar (1973-1985). Es la primera organización dedicada a la promoción y defensa de los derechos fundamentales que se creó en Uruguay <www.serpaj.org.uy>

²⁸ Trabajó como actriz, directora y guionista de TV. Formó parte del elenco del Teatro Arena de San Pablo. En 1982 finaliza sus estudios de psicología en la Universidad de la Sorbonne (París VII). Preside el Instituto Augusto Boal, creado en 2010.

²⁹ Lic. en Ciencia Política (Universidad Nacional de Rosario), Magíster en Estudios Culturales (Universidad Nacional de Rosario) y Dra. en Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires). En términos de investigación militante integra el Club de Investigaciones Urbanas.

4. Marco teórico

4. 1. Introducción

Se utiliza como marco teórico lo referido al tema de la adolescencia, y específicamente a adolescentes vulnerados y en conflicto con la ley. Con este enfoque, se aborda el análisis de la construcción de identidad del *pibe chorro* desde una perspectiva social, teniendo en cuenta las particularidades de ser adolescente en Montevideo en los últimos años.

Sobre teoría teatral, el marco teórico se enfoca especialmente en el Teatro del Oprimido como metodología central del análisis que realizado y se pone en diálogo con otros exponentes del *teatro político*. Interesa particularmente para esta investigación cómo en el Teatro del Oprimido se plantea una visión de la identidad como un atributo relacional:

Decir que existen oprimidos y opresores no es, como se acostumbra decir con mucha frecuencia, una simplificación del mundo. Por el contrario, significa problematizarlo, ir más allá de una simple moral que opondría seres buenos y seres que poseen una esencia maligna. Es aceptar que las identidades no son fijas, sino que están en constante movimiento (Boal, J. 2014 a: 70)

Se expondrá cómo los adolescentes en cuestión se identificaban con la figura de opresor, en parte por el predominio de la asociación: joven-marginal-delincuente como un estigma incorporado; tomando el concepto de estigma como situación del individuo inhabilitado para una plena aceptación social (Goffman 1963, 7):

En Uruguay el proceso de exclusión social ha ido generando un concomitante proceso de estigmatización del otro. Como si se requiriera de

un juicio de atribución monstruosa para proyectar las causas de la exclusión sobre las cualidades del propio excluido. Se supone, entonces, un sujeto identificable. Ese sujeto- para el caso del Uruguay actual- es el joven; después, en un segundo momento, se enlaza alguna propiedad: el joven es delincuente (Fraiman y Rossal 2009:19)

Ese proceso adquiere el punto culminante cuando el propio excluido asume el estigma y lo incorpora como construcción de identidad: “La asunción del estigma es un caso extremo de violencia simbólica y para el caso de los jóvenes marginados (...) tendrá consecuencias prácticas y cotidianas que permitirán establecer un continuo entre la violencia física y la violencia simbólica” (Fraiman y Rossal 2009: 24)

La identificación que produce la estigmatización social en el caso de jóvenes pobres muchas veces se reduce a pocos elementos, a gestos, a modos de hablar. Así en una especie de *sinécdoque social*, se da por ejemplo que determinado *gorrito* representa, tanto para la persona que teme al verlo y cruza la calle, como para la policía que lo detiene, a un *pibe chorro*, ahí es donde está el estigma. Es decir, la construcción no se da solamente desde la performance que un sujeto haga sino también desde la mirada de los “espectadores” de la misma.

Al hablar de representación, nos vamos a referir a una noción angular en el Teatro del Oprimido:

Todo mundo atua, age, interpreta. Somos todos atores. Até mesmo os atores! Teatro é algo que existe dentro de cada ser humano, e pode ser praticado na solidão de um elevador, em frente a um espelho, no Maracanã ou em praça pública para milhares de espectadores. Em qualquer lugar... até mesmo dentro dos teatros (A. Boal 2006, ix)³⁰.

En una línea similar se expresa Goffman, por lo que se tomará como categoría de análisis de la experiencia:

³⁰ “Todo el mundo actúa, acciona, interpreta. Somos todos actores. ¡Incluso los actores! Teatro es algo que existe dentro de cada ser humano, y puede ser practicado en la soledad de un ascensor, en frente de un espejo, en el Maracanã o en una plaza pública para millares de espectadores. En cualquier lugar...incluso aún dentro de los teatros” (Traducción mía).

Aún en manos de actores inexpertos los guiones pueden adquirir vida porque la vida en sí es algo que se representa en forma dramática. El mundo entero no es, por cierto, un escenario, pero no es fácil especificar los aspectos fundamentales que establecen la diferencia (1981: 40)

El Teatro del Oprimido busca romper en el teatro con la división social del trabajo, postulando que no hay seres que tienen la capacidad de actuar mientras otros sólo están aptos para observar. En *El espectador emancipado* (2013) Rancière cita un texto aparentemente “apolítico” del diario revolucionario obrero, *Le Tocsin des travailleurs*, publicado durante la revolución francesa de 1848, es la descripción de la jornada de trabajo de un obrero carpintero, ocupado en entarimar una habitación. Durante su jornada de trabajo aprecia el lugar y la ventana que da a un jardín, en ese momento detiene sus brazos. Rancière dirá que la mirada que detiene el brazo, que se separa del brazo, corta el espacio de su actividad sumisa, de alguna manera “rompe la división entre aquellos que están sometidos a la necesidad del trabajo de los brazos y aquellos que disponen de la libertad de la mirada” (2013: 63); no es casual que ese texto “apolítico” fuera publicado en un diario obrero en el marco de una revolución. Esa ruptura, ese disenso entre la actividad manual y la *intelectual* es una ruptura estética, es el choque de dos regímenes de sensorialidad en donde se puede dar la posibilidad de una voz colectiva para los obreros en el caso que expone Rancière: “Pues para los dominados la cuestión no ha sido nunca tomar conciencia de los mecanismos de la dominación, sino hacerse cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación” (64).

En esa búsqueda de hacer del cuerpo (y de la mente) otra cosa que no sea un instrumento de subalternidad es que se encuentra el Teatro del Oprimido, y de lo que intentaremos dar cuenta en el objeto de estudio. En este *disenso* entre los diversos regímenes de sensorialidad es que el arte se encuentra con la política, el disenso está en el corazón de la política porque “Ella rompe la evidencia sensible del orden “natural” que destina a los individuos y los grupos al comando o la

obediencia (...)” (Rancière, 61). Este punto es fundamental en relación a nuestra experiencia y al abordaje desde el Teatro del Oprimido, lo político comienza cuando se rompe con la división social del trabajo, y seres *destinados* a habitar un espacio se toman el tiempo que no tienen para hacer ver en el mundo lo que no se veía: “Lo que nos es familiar se convierte en invisible: hacer teatro, al contrario, ilumina el escenario de nuestra vida cotidiana” (Boal 2009 c). En este sentido Proaño afirma que se puede entender lo político como el espacio de una ontología práctica- la búsqueda del sentido de su “ser” y de su existencia en la praxis- del conjunto de los ciudadanos (2007: 9). La obra de Teatro Foro “*El Seba, una historia más*” surgida de la experiencia que se pretende analizar, busca justamente en la historia de este adolescente, hacer visible la construcción de *su* identidad, que se hace eco en la identidad del resto que participó y buscará plantear que la misma no es un hecho dado, *natural*, sino una construcción social que debería ser factible de revisar y eventualmente transformar.

4.2. El Teatro del Oprimido un *teatro político revolucionario*

4.2.1. Concepciones sobre Teatro Político

Con el fin de dar a conocer algunos aspectos claves del marco teórico, que al mismo tiempo guían la experiencia núcleo de la investigación, es necesario profundizar en algunos aspectos del Teatro del Oprimido. Para poder comprender los objetivos y características de la experiencia, se hará hincapié en sus fundamentos teóricos, sus objetivos socio-políticos y el consiguiente desarrollo de su práctica, enmarcando el mismo dentro de la tradición del Teatro Político.

El Diccionario del Teatro de P. Pavis toma como definición de Teatro Político la siguiente:

Si tomamos la política en el sentido etimológico del término, hay que convenir que todo teatro es necesariamente político, puesto que siempre inscribe a los protagonistas en la sociedad o en el grupo. De modo más preciso, la expresión designa al *teatro de agitación*, al *teatro popular*, al *teatro épico* brechtiano y posbrechtiano, al *teatro documento*, al teatro de politicoterapia de Boal. Estos géneros tienen como característica común la voluntad de hacer triunfar una teoría, creencia social, un proyecto filosófico. La estética queda entonces subordinada al combate político, hasta el punto de diluir la forma teatral en el debate de ideas (2007: 459)

Esta definición no es suficiente, es posible complejizarla, ampliarla: “Nesta luta semântica ninguém pode nos proibir de ser etimológicos, carregando as palavras com a carga que tiveram ou queremos que venham a ter”³¹(Boal 2009b: 79). De este modo y sin pronunciarse sobre “la estética” Augusto Boal coincide parcialmente y de alguna manera con la definición de Pavis:

Este libro intenta mostrar que todo el teatro es necesariamente político, porque políticas son todas las actividades del ser humano y el teatro es una de ellas. Quienes intentan separarlo de la política tratan de inducirnos a un error, y ésta es una actitud política (2009 a: 11)

Sin embargo, no se refiere a *político* en el sentido puramente etimológico, como se puede comprobar en la lectura de sus trabajos, sino a una postura politizada frente al mundo que nos rodea. Cuando en una obra de teatro, se presentan las contradicciones del sistema como de fácil resolución a través de historias individualizadas se está dando una visión del mundo, cuando se escenifica a la mujer como un objeto de consumo sexual, también se está dando una visión del mundo. En estos casos se está reforzando la visión hegemónica, encubriendo las contradicciones materialistas del sistema en que vivimos; “no es apolítico, enseña a mirar el mundo como las clases dominantes quieren que sea mirado” (Brecht, 2010: 154).

³¹ “En esta lucha semántica nadie puede prohibirnos ser etimológicos, cargando a las palabras con la carga que tuvieron o que queremos que tengan” (Traducción mía)

El llamado *Teatro Político*, también da una visión del mundo, una visión explícita que no pretende encubrirse tras bambalinas, o historias de pasiones y traiciones.

A la muerte de Erwin Piscator en 1966, Kipphardt exclamó que:

Cuando el teatro de hoy intenta describir la realidad de nuestro mundo en sus transformaciones, cuando sale a la busca de las causas (...) a fin de hacerlas comprensibles y de favorecer las correcciones, cuando denuncia su rostro ensangrentado, mentiroso y engreído, los hilos conductores nos llevan a tu trabajo en favor del teatro político revolucionario, a ese inmenso terreno en el que construir algo grande, cuyo pionero eres (...) (Kipphardt en Sastre 2001: 13)

Aquí el adjetivo, vuelve explícito el sustantivo, hablamos de un *teatro político revolucionario*, una de las aclaraciones más importantes que hacen falta en la definición de Pavis. Por qué se agrupan esos tipos de teatro que él menciona bajo esta categoría, porque la visión del mundo que este tipo de teatro pretende dar es crítica, cuestiona las causas sociales y políticas, y se pregunta por los cambios, por la posible *revolución* en favor de los oprimidos. No se trata simplemente de constatar que el mundo es *injusto y cruel* como expresó Boal en su discurso (2009c) sino de poder encontrar las formas de modificar esto, tal como lo plantea Brecht: “El objetivo de nuestras investigaciones no era simplemente despertar escrúpulos morales contra determinados abusos (...) era encontrar los medios capaces de eliminar dichos abusos insoportables” (2010: 53).

En la misma línea, Proaño, plantea que el teatro de lo político, parte desde la premisa que existe una injusticia que necesita enfrentarse: “Es siempre una injusticia experimentada por grandes sectores de la comunidad, consecuencia del orden social instituido” (2007: 16).

Al hablar de *Teatro del Oprimido*, al nombrarlo de esta forma, se está planteando que hay otro teatro que no es del *oprimido*, algo que ya esbozaba Brecht en su *Breviario de Estética Teatral*: “Por eso decimos que la toma de posición es otro elemento imprescindible del arte dramático (...)” (1963: 47). Para darle espesor a

esta afirmación será necesario hacer una breve revisión del proceso histórico y social que fue llevando a la creación del Teatro del Oprimido.

Augusto Boal (1931-2009), fue químico de formación, casi por casualidad, dramaturgo y director teatral por elección; y creador de la metodología de Teatro del Oprimido por su búsqueda constante de vincular el teatro con la vida social. En sus libros, artículos y conferencias se repite el término *necesidad*, casi como un leit motiv, porque es esta necesidad que parte desde la práctica, necesidad social y política, que lo fue llevando a la sistematización de toda una metodología:

No caso do TO, no entanto – creio- a estruturação desse Método já é o resultado de um diálogo ideológico. Eu não inventei o Teatro do Oprimido sozinho, em minha casa, nem recebi as Tábuas de Deus: foi na interação com plateias populares que o TO foi nascendo, paulatino. Não saiu de mim pronto e acabado: foi-se formando através de trocas (Boal 2000, 330)³²

El germen del Teatro del Oprimido ya se encuentra en su trabajo como director del Teatro Arena de San Pablo, no haremos aquí un recorrido histórico exhaustivo ya que sería parafrasear los libros del propio Augusto Boal, quien da cuenta de las motivaciones y los momentos de su práctica. En este sentido es recomendable la lectura de la autobiografía *“Hamlet e o filho do padeiro. Memórias imaginadas”* (Boal 2000) en la cual va entrelazando los episodios de su vida teatral con los momentos históricos y los hechos sociales que la motivaron.

4.2.2 Las etapas del Teatro Arena de San Pablo

Augusto Boal fue director del Teatro Arena de San Pablo desde 1955, cuando tenía 24 años de edad, por un período que duró hasta 1971. Cuando comenzó,

³² “En el caso del Teatro del Oprimido (TO), sin embargo -creo- que la estructuración de ese Método ya es el resultado de un diálogo ideológico. No inventé el Teatro del Oprimido yo sólo, en mi casa, ni recibí las Tablas de Dios: fue en la interacción con plateas populares que el TO fue naciendo, paulatinamente. No salió de mí pronto y acabado: se fue formando a través de intercambios” (Traducción mía)

recién llegaba de estudiar en la Columbia University, de participar en sesiones del Actor's Studio y del grupo llamado Writer's Group, lo que luego influenciaría el Seminario de Dramaturgia que creó en la ciudad de San Pablo.

Desde los comienzos en la *primera etapa*, se presenta el tipo de director que fue Augusto Boal, investigador incansable y mayéutico hasta la médula, postura que lo acompañó durante toda su vida: "(...) uma das principais funções do diretor é ser maieutico, como Sócrates no seu processo de filosofar. (...) Assim dever ser o diretor teatral: ajuda a parir personagens"³³(2000:143). En una de las últimas entrevistas que brindó dijo que: "Todo el mundo es mejor de lo que piensa que es. Todo el mundo es capaz de hacer más de lo que ya está haciendo. Mi teatro es el descubrimiento de esa capacidad" (Boal A. 2009d). En base a esta postura se erige la experiencia analizada.

La *segunda etapa* da comienzo con el Seminario de Dramaturgia, fundado en 1958, por la necesidad de crear personajes brasileños, historias locales. Como ya fue dicho el teatro es la manifestación cultural más vinculada a su contexto de creación (Proaño 2007: 5), y en el caso de Boal esto es explícito. Como él mismo lo plantea esta etapa coincidió con el nacionalismo político, con el florecimiento del parque industrial de San Pablo, la fundación de Brasilia, la euforia de la valorización de lo nacional (Boal 2009: 71). En el marco de este proceso de nacionalización, estaba la línea de rechazo al colonialismo cultural, a la que se adscribe el Teatro Arena. Boal se preguntaba en 1973: "¿por qué no se editan con igual rapidez y profusión dramaturgos que jamás conocieron la prensa, por el solo hecho de haber nacido en Paraguay o Panamá?" (2014: 117-118). Esto es lo que Villegas denomina *discursos teatrales marginales*: "todas aquellas manifestaciones teatrales que no coinciden con los códigos estéticos e ideológicos de los emisores del discurso crítico hegemónico" (1988:131). En este sentido

³³ "Una de las principales funciones del director es ser mayéutico, como Sócrates en su proceso de filosofar (...) Así debe ser el director teatral: ayuda a parir personajes" (Traducción mía)

Villegas hace explícito el aporte de Augusto Boal en la validación de estos discursos en función de los sectores sociales marginales (1988: 143).

La *tercera etapa* del Teatro Arena se inicia en 1963 consistió en la *nacionalización de los clásicos*. Boal plantea que, si la etapa anterior era muy *singular*, esta se había centrado demasiado en las *universalidades*, debían encontrar una síntesis (2009: 75). Esto derivó en la *cuarta etapa* que consistió en la creación de musicales, en donde el colectivo del Teatro Arena contaba “en primera persona” diferentes historias³⁴.

De estas etapas, así como del proceso que sigue se puede evidenciar la necesidad de una investigación teatral, estética, que sirviera a los objetivos políticos, pero sin descuidar esa búsqueda. En este sentido la definición de Pavis, en la que plantea que la forma teatral se diluye en el debate de ideas, debe ser cuestionada. El *teatro político* se hizo crítico desde la crítica al teatro mismo, porque entendían que las formas del teatro tal cual existían ya tenían un contenido burgués. Cuando se le reclama al *teatro político* no presentar alternativas estéticamente novedosas o interesantes, es necesario preguntarse desde qué lugar se está enunciando eso, cuando:

(...) las prácticas artísticas en términos generales la principal potestad que pueden tener en sus modos de hacer política es, poder advertir y sobre todo trabajar en esa posibilidad de crear esa contigüidad de mi propio cuerpo con el del otro. Y resulta que después en este texto que te hablé de Ileana Dieguez³⁵, y en otro que estoy leyendo ahora de Vich que se llama “Poéticas del duelo³⁶”, en algún punto van sobre esa hipótesis. Por ejemplo, en el caso de Vich, dice que algunas prácticas artísticas que vinieron después del período de la extrema violencia en Perú tuvieron

³⁴ Quizás *Arena cuenta Zumbí*, estrenada el 1° de mayo de 1965, fue la que tuvo mayor repercusión realizando funciones dentro y fuera de Brasil, invitados a Buenos Aires para una representación se quedaron un mes, pasando también por Uruguay (Boal 2000: 271). Esta obra contaba la historia de lucha del Quilombo de Palmares y representó una toma de posición aún más enfática que la dada por el Show Opinión frente a la dictadura del 64.

³⁵ Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Documenta/Escénicas, 2013.

³⁶ Vich, Víctor. *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de estudios peruanos, 2015.

como característica fundamental, no ser tan estéticamente disruptivas, sino más bien en generar esta idea de continuidad del cuerpo de los vivos con el cuerpo de los muertos, recuperar esa capacidad humana de conmoverse por lo que le sucede al otro digamos. Por este lado va lo que traía ese día, que es poder profundizar un poco más en esa idea que las prácticas artísticas generan comunidad, bueno, de qué tipo, en qué sociedad, qué está pasando con el lazo social contemporáneamente (Di Filippo. Entrevista vía Skype, 2016)

En algunos teóricos de referencia incluidos en lo que se entiende por *teatro político* se puede ver un especial interés por elaborar una estética que sirva a ese objetivo. Y cuando actualmente nos sorprendemos de la utilización de algunos recursos técnicos como las proyecciones en el teatro, deberíamos recordar que Piscator ya en 1942 había empleado ese y otros recursos:

Piscator tuvo, además de plataformas rodantes y proyecciones de films incorporadas a los dramas y otras novedades, una reflexión nueva sobre la luz y ello le llevó a reconsiderar la situación de los proyectores, que por primera vez se situaron debajo de un suelo hecho de material traslúcido, como yo pude verlo en la famosa *Guerra y Paz* de Tolstoi (Sastre 2001: 14)

Es de relevancia entonces, ir marcando el interés por la investigación, a la vez política que teatral, que ha tenido y tiene el llamado *Teatro Político*: “(...) é ato político e nao apenas estético; ato estético, nao apenas político! (Boal 2009:36)”³⁷ En el proceso de esta investigación el Teatro Arena arriba a un nuevo recurso: *El sistema comodín*³⁸, que es considerado el germen del Teatro Foro, técnica empleada en la experiencia objeto de estudio de este trabajo.

En el mismo los personajes no eran propiedad de ningún actor y se buscaba llevar el *Verfremduseffekt* al máximo (Boal 2000: 231). Con el objetivo de presentar dentro de la obra, el análisis de la misma a través de un personaje se evaluó que todos los otros mecanismos ya conocidos- monólogo, narrador, etc.- no eran suficientes, porque se buscaba no esconder esta intencionalidad dentro de la trama

³⁷ “¡Es acto político y no sólo estético; ¡es acto estético, no sólo político!” (Traducción mía)

³⁸ En portugués se designa como *Sistema Curinga*, término que ha sido incorporado en países donde se habla castellano.

de la obra, sino hacerla en forma descarnada. Para ello se creó la figura de *comodín*, un personaje contemporáneo y cercano al público para generar un desarrollo en dos niveles, el del relato y el de la conferencia, en la cual este personaje se proponía como exégeta (Boal 2009 a:87). Su conciencia era la del autor o adaptador, era omnisciente: conocía el desarrollo de la trama y el objetivo de la obra. Sin embargo, cuando el *comodín* asume su posición de personaje, conoce solo la conciencia del personaje que interpreta.

La posición ideológica de Augusto Boal como marxista concibe a los conflictos como de orden infraestructural, aunque los personajes puedan no ser conscientes, y este es un elemento fundamental a tener en cuenta en la práctica de Teatro del Oprimido como se verá en el análisis de la experiencia:

Es importante comprender que los hombres, básicamente iguales, se relacionan entre sí según estructuras desiguales (familia, trabajo, escuela, vecindario, etc.), determinadas básicamente, infraestructuralmente, por las relaciones de producción. Si cambian éstas, en forma inexorable cambiarán todas las demás (Boal 2009a: 109)

En este sentido el Teatro del Oprimido busca analizar estos conflictos llevándolos a escena. Para tener un sentido más cabal de lo que se busca en su práctica y cómo fue llevada a cabo en la experiencia se vuelve necesario detenernos en el término *opresión*.

4.2.3. Revisitando el concepto de *opresión* en el Teatro del Oprimido

Desde su comienzo, durante el período del golpe militar del 64 en Brasil y hasta la actualidad, el Teatro del Oprimido se ha difundido, practicado, analizado, criticado, *vaciado* y *traicionado* en todos los continentes del mundo. Quizás en sus comienzos, el concepto de *opresión* fuera algo más discutido, por el contexto socio político, la resistencia frente al golpe militar del 64 en Brasil; situación que como sabemos fue seguida de dictaduras en Chile, Uruguay, Argentina:

(...) si inventó [Augusto Boal] el Teatro del Oprimido no fue en cuanto artista, no fue para inventar algo nuevo, no fue para escribir una nueva página en la historia del teatro mundial. La idea era intentar encontrar armas teatrales que funcionen para luchar contra la dictadura (Boal, J. 2009)

Es necesario recordar que los textos clave de los movimientos políticos y sociales de esa época como el *Manifiesto Comunista*³⁹ hacen mención explícita a la noción de opresión, al igual que el trabajo del pedagogo Paulo Freire, referencia más que evidente en el Teatro del Oprimido. Sin embargo, en la actualidad es interesante notar que ese concepto, que debería ser la piedra angular de cualquier práctica de Teatro del Oprimido, está ausente en las discusiones del mundo de los practicantes (Boal, J. 2014 b).

Sin pretender entrar en el debate sobre la estabilidad relativa del vínculo entre significativo y significado se debe tener en cuenta las modificaciones que los términos van teniendo a lo largo de su uso, modificaciones que muchas veces no son inocentes. Hoy en día hablar de *opresión* en el *mundo* de practicantes de Teatro del Oprimido puede no tener consenso. Julián Boal ha contado en algunas de sus conferencias dos relatos que ejemplifican esto: en uno de ellos una mujer en Suiza decía sentirse oprimida por los mendigos, en el otro una mujer en India decía que ella no era oprimida porque su marido no le pegaba más de lo necesario (Boal, J. 2014 c).

Dada esta falta de consenso, se vuelve necesario dar cuenta de los contenidos desde los que posicionamos la práctica con los adolescentes participantes de la experiencia. Una primera distinción que se tiene que realizar, entonces, es que la opresión no es un acto individual, es más, podemos afirmar que hasta el que parece el más individual de los actos tiene relación con la estructura social, como plantea José Soeiro con respecto al suicidio:

³⁹ “La historia de todas las sociedades que han existido hasta nuestros días es la historia de la lucha de clases. Hombres libres y esclavos, patricios y plebeyos, señores y siervos, maestros y oficiales, en una palabra: opresores y oprimidos (...)” (Marx-Engels 1998: 40)

(...) considerado como el más individual de los actos, el más interiorizado de los sufrimientos, el más psicológico de los acontecimientos, encuentra explicación con hechos concretos y externos: el aumento del desempleo, el sentimiento de inutilidad asociado a él, la vergüenza de las deudas acumuladas, el aumento de la pobreza y los recortes de las prestaciones sociales (2013, 5)

De hecho, durante la crisis económica que vivió Argentina – y que también afectó luego a Uruguay- en el año 2001, mediante el trabajo colectivo se encontraba una salida a la desesperación. Los Centros Telefónicos de Atención al Suicida del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, comentaban que en días de cacerolazo, disminuían notoriamente los llamados de posibles suicidas (Fernández 2011, 51). Pareciera entonces que protagonizar acontecimientos desde la acción en colectivo, es decir, sentirse sujetos sociales y políticos genera un efecto más que positivo en las personas: el grupo avanza gracias a una razón práctica, alimentada por el esfuerzo que exige la insistencia del ser social (Proaño 2007: 161). Esto se da en oposición al papel de víctima, o consumidor, o excluido al que podemos quedar relegados en la sociedad posmoderna; papel bien diferente al concepto de oprimido. Esta distinción se vuelve fundamental en relación a nuestro objeto de estudio, entender desde la propia práctica teatral la situación de los adolescentes en conflicto con la ley, no como consecuencias de decisiones individuales sino como consecuencia de conflictos sociales. Reforzando esta noción de responsabilidad sistémica, debemos traer la distinción que realiza Julián Boal entre dos conceptos que muchas veces son utilizados como sinónimos en la práctica de Teatro del Oprimido: las nociones de víctima y excluido.

En el marco de la *era de la economía moral del humanitarismo*, (el término “economía moral” ha sido puesto en circulación por Didier Fassin), que se debe en considerable medida a la expansión de la cultura de los Derechos Humanos, se va gestando una economía moral que los sacraliza y los convierte en pautas para el establecimiento de los “límites de lo intolerable” (Fassin 2005 en Gatti: en prensa). “En todo caso, la economía moral de signo humanitario es la arena de valores y actitudes sobre la que se constituyen las estructuras y los sujetos —los

gobernantes y los gobernados— de la era de las víctimas” (Gatti: en prensa). Esta *era de las víctimas*, es producto de la fragilización del referente de la subjetividad moderna: el ciudadano. “La era de las víctimas es pues aquella en la que la víctima deviene un referente central de la construcción de subjetividad (...)” (Gatti: en prensa), esa identidad que se podría decir negativa termina produciendo una ciudadanía inmadura.

La figura de la víctima genera compasión por su sufrimiento, pero no hay un real cuestionamiento de las bases que generan y sostienen la desigualdad. Hay un interés en socorrer; la víctima genera una actitud *mariana*, en el sentido de contemplación y piedad, de un ser que de alguna manera se encuentra en desventaja; pero las relaciones de poder continúan intactas e incluso alimentadas por los mismos dispositivos que pretenden socorrer. Como plantea Didier Fassin: “Se tiene compasión por el sufrimiento, pero desinterés por las desigualdades. Se quiere ayudar a los pobres y a los desdichados a condición de no cuestionar el orden del mundo y las relaciones de poder” (2014).

En cuanto a *excluido*, ocurre algo similar, solo que se opone al término incluido. No se podría decir que los incluidos son responsables de la exclusión de los otros, entonces se deduce que la responsabilidad es de ellos mismos. No es un sujeto exterior a la sociedad, es el último extremo de la vida social y merece que se trabaje sobre él (Gatti 2011); pero abundan programas sociales que apuntan a generar estrategias de inclusión como si faltara voluntad o conocimiento por parte de los excluidos, así se desarrollan programas donde se enseña cómo presentarse a una entrevista de trabajo, cuidado y aseo personal, asertividad, manejo de la frustración; en vez de cuestionar las causas estructurales que generan esa *categoría* de seres humanos.

La semántica es un campo de batalla, y la lucha semántica es lucha por el poder (Boal 2009b: 70) no es lo mismo hablar de excluido, de víctima o de oprimido. La lucha por la defensa del concepto de *oprimido* es la lucha por el reconocimiento

de esta categoría, en donde se debe reafirmar el planteo de Paulo Freire que el oprimido “no es cosa que se rescata sino sujeto que debe auto-configurarse responsablemente” (Fiori 1983, 9). Para el caso que nos ocupa posiciona el lugar desde el que se trabajó con los adolescentes en cuestión, quienes tuvieron al comienzo la misma dificultad que tiene la sociedad en su conjunto para ubicarlos en el lugar de oprimidos. Llegar al reconocimiento de ese lugar implicó un trabajo de historización de su situación que devino en el argumento de la obra de Teatro Foro creada por ellos mismos, como se ampliará más adelante.

Continuando con la línea de razonamiento sobre el concepto *opresión*, tampoco sería correcto vincular todo acto violento con un acto de opresión. Žižek plantea que vivimos en un estado de *violencia objetiva*, aquella sistémica de consecuencias nefastas que generan el sistema económico y político en el que vivimos: “inherente a las condiciones sociales del capitalismo global y que implica la creación *automática* de seres desechables y excluidos” (2013: 25). Sin embargo lo que percibimos es la *violencia subjetiva*: “se experimenta como tal en contraste con un fondo de nivel cero de violencia. Se ve como una perturbación del estado de cosas *normal* y pacífico. Sin embargo, la violencia objetiva es precisamente la violencia inherente a este estado de cosas *normal*” (2013, 10). Paulo Freire planteaba que una vez instaurada la relación opresora está instaurada la violencia, en la historia la violencia jamás fue iniciada por los oprimidos, ellos son el resultado de la violencia (1983: 54). Esto es de especial interés en esta investigación porque, como se verá, los adolescentes al comienzo de la experiencia se ubicaban a sí mismos en el lugar de opresores por haber protagonizado hechos violentos. En este sentido podemos afirmar junto con Fraiman y Rossal que lo agresivo en estos adolescentes no es tanto su actitud sino “la devolución en su imagen de todo lo que fallamos como colectivo y como Estado” (2011: 85).

Julián Boal, afirma que “la opresión es una relación concreta entre grupos sociales diferentes, en que un grupo social toma ventaja sobre otro a través de esas

relaciones” (2014 c). Para el trabajo en Teatro del Oprimido es fundamental entender la complejidad que esto plantea, es decir, se puede pertenecer a más de un grupo social, ser por ejemplo un trabajador explotado y al mismo tiempo un marido violento; o por el contrario ser un empresario explotador y un excelente compañero en la intimidad del hogar.

Entonces tenemos que decir que la categoría de oprimido es una categoría performática. Se puede hablar de actuación (*performance*) en la vida cotidiana como la actividad total de un participante dado, en una ocasión dada, que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes, que podrán ser espectadores, antagonistas, o personajes secundarios (Goffman 1981: 11). Toda interacción social es una *performance*, un papel representado frente a una audiencia que determina el rol, no hay un “sí mismo” previo a la interacción, según Goffman. Este sentido es similar al que otorga Butler a la identidad construida del género: “Que la realidad del género sea performativa significa, muy sencillamente, que es real solo en la medida que es actuada” (Butler 1998, 309). Como fue dicho anteriormente decir que existen oprimidos y opresores, al contrario de simplificar las relaciones humanas pretende complejizarlas, aceptando que las identidades no son fijas (Boal, J. 2014 a: 70). Esto nos libera de todas las posibles situaciones individualizadas, y nos lleva a pensar que, si la opresión es algo referido a grupos sociales, la emancipación deberá ser necesariamente colectiva. En esto el Teatro del Oprimido tiene una gran responsabilidad no solo de hacer visibles las situaciones de opresión que pueden pasar inadvertidas, haciendo que lo *natural* adquiera el aspecto de lo llamativo, para mostrar sus causas y efectos (Brecht 2010: 45); sino especialmente, tiene responsabilidad en no reproducir la opresión responsabilizando a los oprimidos, tomándolos como víctimas o excluidos, considerando que hay causas psicológicas donde en realidad hay responsabilidad sistémica.

Por otra parte, el Teatro del Oprimido, se presenta como pasible de ser practicado por cualquier persona, en cualquier lugar ya que “Todo mundo age, atua,

interpreta. Somos todos actores. Até mesmo os actores! ” (Boal 2006: ix)⁴⁰, y puede ser puesto al servicio de los oprimidos para que estos se expresen y para que, al utilizar este nuevo lenguaje, descubran también nuevos contenidos (Boal 2009: 19). Pretende así romper con la división social del trabajo dentro del teatro, quebrando la jerarquía que divide a las personas entre aquellas que tienen la capacidad para subir al escenario y quiénes no. Pero va más allá de eso, y busca no sólo popularizar el teatro sino todo lo demás: “especialmente el Poder y el Estado, los alimentos, las fábricas, las playas, las universidades, la vida” (Boal 2014: 9).

Al mismo tiempo, Augusto Boal va configurando las diferentes técnicas de Teatro del Oprimido a partir de la lucha social y política, y no como fruto de una reflexión puramente intelectual. En esa lucha el teatro se configura como un arma: “un arma muy útil y eficiente. Por eso, hay que pelear por él. Por eso las clases dominantes intentan en forma permanente y global, adueñarse del teatro y utilizarlo como instrumento de dominación” (Boal 2009a: 11). Es un arma eficiente, pero no es en lo absoluto suficiente para transformar la realidad:

Debe quedar bien claro que al artista no le cabe responder con un poema a una ráfaga de ametralladora, o enfrentar con una escenografía teatral un tanque de guerra. Pero la victoria de las armas no significa que la razón esté exclusivamente con la ametralladora (Boal 2014: 11)

Podríamos agregar que no significa tampoco que el arte deba desentenderse de la realidad sólo por el hecho de reconocer que no puede modificarla. En la práctica del Teatro del Oprimido, muchas veces las personas saben que no van a lograr vencer sus contradicciones, sus opresiones, sin embargo entienden que de todas formas deben actuar; que la necesidad y voluntad de encontrar alternativas, debería ser la única realidad posible de ser vivida (Howe, Kelly- Boal, Julián 2015:2). Coincidiendo con este planteo Rancièrre afirma que “Las imágenes del arte no proporcionan armas para el combate. Ellas contribuyen a diseñar

⁴⁰ “Todo el mundo acciona, actúa, interpreta. Todos somos actores. ¡Incluso los actores” (Traducción mía)

configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible” (2013: 103).

Se presentará a continuación cuáles son los recursos desarrollados dentro de la metodología del Teatro del Oprimido que buscan contribuir a diseñar *un paisaje nuevo de lo posible*.

4.2.4. Las técnicas: *el Árbol del Teatro del Oprimido*

Describiremos en qué consisten las técnicas y recursos del Teatro del Oprimido, que fueron especialmente usados en el objeto de estudio.

O TO começou a se desenvolver na etapa mais cruenta da ditadura brasileira: Teatro Jornal (1971). Prosseguiu em regimes ditatórias latino-americanas e aí surgiram o Teatro-Fórum, o Teatro-Invisível, o Teatro-Imagem. (1971-1976). Na Europa, de 1976 a 1986, desenvolveram-se as técnicas (...) chamadas *Arco-Íris do Desejo* (Boal 1996: 9)⁴¹

Para graficar los diversos componentes del Teatro del Oprimido se utiliza un esquema gráfico llamado *Árbol del Teatro del Oprimido* (Boal 2009 a: 3)⁴². Las raíces del árbol se alimentan del sustento de la *solidaridad* y la *ética*, palabras y acciones claves en el Teatro del Oprimido. La historia que ejemplifica esto es la del campesino Virgilio (Boal 2004, 12-15) que ha sido relatada innumerables veces. El elenco teatral dirigido por Boal representa una obra en la que se exhorta al público a derramar su sangre para obtener la tierra, cuando los actores son invitados por campesinos reales a *realmente* tomar las armas y derramar su sangre se ven en la encrucijada de responder que son sólo artistas. Desde ese momento

⁴¹ “El Teatro del Oprimido comenzó a desarrollarse en la etapa más cruenta de la dictadura brasileira: Teatro Periodístico (1971). Continuó en los regímenes dictatoriales latino-americanos y ahí surgieron el Teatro Foro, el Teatro Invisible, el Teatro Imagen (1971-1976). En Europa, de 1976 a 1986, se desarrollaron las técnicas (...) llamadas *Arcoíris del Deseo*.” (Traducción mía)

⁴² Imagen N°1 en Documentos anexos.

Boal plantea que un artista debe hacerse cargo de lo que enuncia en el escenario: “nunca más volví a intentar transmitir *mensajes*...excepto cuando yo mismo corriera los mismos riesgos” (Boal 2004, 15). Un ejemplo formidable de esta concepción es el movimiento de Activismo a través del Teatro del Oprimido “Jana Sanskriti” de la India, que trabajan en cada comunidad a la que visitan con su obra durante meses, hasta que se establezca allí un comité de defensa de Derechos, logrando difundir esta metodología a más de 10.000 personas en todo el país.⁴³

Me detendré en aquellos recursos utilizados en la experiencia objeto de estudio:

1) **Juegos y ejercicios.** Se ubican en el *tronco del árbol* porque sobre ellos crece la metodología y se ramifica. En base a juegos se trabaja en talleres de formación, se arman técnicas para representar obras y se estructuran ensayos. Los juegos, explica Boal, sintetizan la disciplina y la libertad, tienen reglas como la sociedad pero también dentro de ellas cierta libertad imaginativa necesaria: “Todo juego es un aprendizaje de vida; todo juego teatral, un aprendizaje de vida social. Y los juegos del Teatro del Oprimido, un aprendizaje de ciudadanía” (Boal 2003).

Augusto Boal establece cierta diferencia entre ejercicios y juegos, mientras los primeros buscan un mejor conocimiento de las posibilidades de nuestro cuerpo como emisores y receptores de mensajes, siendo una *reflexión física* sobre uno mismo; los juegos son un diálogo, exigen la presencia de un interlocutor, *son extroversión* (Boal 2006, 87). Los juegos y ejercicios son clasificados en categorías, cada una de estas corresponde al trabajo específico con uno o varios de los sentidos, buscando la *desmecanización* física, intelectual y emocional necesaria para el objetivo último que sería la emancipación, ya que como plantea Shklovski las acciones que llegan a ser habituales, se transforman en automáticas y el carácter estético está hecho para liberar la percepción del automatismo (1980: 68).

⁴³ Dia Da Costa (edit). *Scripting Power. Jana Sanskriti on and offstage*. Kolkata: Biplap Das, 2010. // *Muktadhara*. Dir. Olivetti, Poutot, y Marion. 2011. Duración 1h08

Busca transformar al sectario en un ser crítico: “Que é o sectário senão uma pessoa (de direita ou de esquerda) que mecanizou todos os seus pensamentos e todas as suas respostas? Mesmo diante de fatos novos, reage de velhas maneiras, hábitos antigos⁴⁴” (Boal 2006, 61).

Las categorías son:

I. Sentir todo lo que se toca, “A morte endurece o corpo, começando pelas articulações. Chaplin, o maior dos mímicos, o palhaço, o bailarino, já não podia dobrar os joelhos no fim da sua vida⁴⁵” (Boal 2006, 89). Se busca trabajar reconociendo el cuerpo, cada músculo y articulación; rompiendo simetrías, ritmos establecidos, automatismos.

II. Escuchar todo lo que se oye, aquí se trabajan ejercicios y juegos de ritmos y sonidos. Buscando agudizar el sentido auditivo a la vez que prestarle atención a ritmos que puedan haberse vuelto imperceptibles por estar habituados a reproducirlos.

III. Activando varios sentidos, de todos los sentidos la vista es el más monopolizador, aquí al trabajar con ojos cerrados, la percepción se agudiza, el sentido del oído, incluso del olfato; a la vez que se estimula la confianza en el compañero.

IV. Mirar todo lo que se ve, busca prestarle atención a lo que vemos, para poder analizarlo. Dejar de ver las cosas como evidentes y naturales, extrañarnos de ellas.

V. Memoria de los sentidos, aquí se relaciona la memoria con la emoción que suscita y la imaginación necesaria tanto para el armado de una escena teatral como en la preparación de una acción en la realidad (Boal 2006: 228).

Nos detenemos en este punto porque en cada encuentro de trabajo con Teatro del Oprimido se busca pasar gradualmente por las diferentes categorías, siempre

⁴⁴“¿Qué es el sectario sino una persona (de derecha o de izquierda) que mecanizó todos sus pensamientos y todas sus respuestas? Aún delante de hechos nuevos, reacciona de viejas maneras, antiguos hábitos” (Traducción mía)

⁴⁵“La muerte endurece el cuerpo, comenzando por las articulaciones. Chaplin, el mayor de los mimos, el payaso, el bailarín, ya no podría doblar las rodillas al final de su vida” (Traducción mía)

teniendo en cuenta la situación de los participantes, sus deseos e intereses. Justamente al buscar la *desmecanización* se pueden dar resistencias, es decir, si un participante está habituado a que su cuerpo se mueva de determinada manera, puede no querer intentar experimentar otra forma. Entonces se busca sin presionar, estimular, lograr vencer esas resistencias a través del juego. Esto fue lo ocurrido con los adolescentes en la experiencia en el *Hogar PQR*, la planificación de juegos tuvo que ser modificada, siendo necesario utilizar más juegos de los previstos y eliminar aquellos en los que era necesario el uso del suelo por la falta de higiene del mismo, por ejemplo. Sobre este punto se desarrollará más adelante.

2) ***Teatro Imagen***. Consiste en un conjunto de técnicas y juegos mediante los cuales se trabaja sobre los significados de una imagen. Cómo las imágenes son más polisémicas que las palabras, se puede representar con el cuerpo algo que será interpretado de diferentes formas, según el contexto y la situación particular de quien decodifique la misma. Esta técnica nace con el trabajo de Augusto Boal en el plan ALFIN de alfabetización en Perú, la lengua originaria de Boal no era el español así como tampoco era para los participantes del Plan, en su mayoría miembros de pueblos originarios, la comunicación se daba fundamentalmente a través del cuerpo: “Quando comecei a elaborar as técnicas do Teatro-Imagem (...) trabalhando com indígenas no Peru, em 1973, para cada palavra mais sensível que usássemos eu propunha que se fizesse uma imagem correspondente (...)” ⁴⁶(Boal 1996, 71)

En la experiencia en el *Hogar Sarandí*, se pasó del trabajo de caldeamiento con juegos al uso de los juegos y técnicas de *Teatro Imagen*, como *Completar la imagen* (Boal 2006: 186), *Ilustrar un tema con el cuerpo* (Boal 2006:234) y *La imagen de la transición* (Boal 2004:172). Fue a partir de estas que se comenzó a

⁴⁶ “Cuando comencé a elaborar las técnicas del Teatro Imagen (...), trabajando con indígenas en Perú, en 1973, para cada palabra más sensible que usásemos yo proponía que hicieran una imagen correspondiente (...)” (Traducción mía)

sondear en el tema de la opresión, haciéndose necesario su explicitación y cuestionamiento.

3) **Teatro Foro.** Es la técnica que más se ha difundido en el mundo. La historia que Augusto Boal contaba como génesis de la misma ha sido recogida en numerosas publicaciones y se ha dado a conocer, informalmente, por practicantes de Teatro del Oprimido como “La historia de la gorda” (Boal 2004: 15), en ella se cuenta que en 1973 en Perú, en el marco de lo que trabajaban como *dramaturgia simultánea*⁴⁷, una mujer no conforme con lo que se estaba representado comienza a manifestar su descontento, con tal intensidad que Boal termina invitándola a pasar al escenario y representar ella misma su propuesta. Se da paso de esta manera a la irrupción del espectador en la escena.

En el Teatro Foro se busca crear en un grupo de personas que compartan una opresión específica, una pieza breve de teatro, en la que el protagonista intenta luchar contra una manifestación de esa opresión y termina siendo derrotado. La presentación se realiza en dos momentos, en el primero se presenta la obra normalmente. En el segundo, un mediador, denominado “Curinga” pide a los miembros del público que deben ser personas ligadas a la opresión, que tomen el lugar del protagonista e intenten nuevas alternativas de lucha (Boal, J. 2014a :9). Esto hace que el *centro de gravedad* (Boal, J. 2014 a: 46) esté en la platea y no en el espectáculo, los espectadores ingresan a la presentación en esa calidad, pero se vuelven *espect-actores*, al tener la posibilidad de entrar en escena. Inspirado evidentemente en la crítica de Paulo Freire a lo que él llamó *educación bancaria*, el Teatro Foro no es didáctico en el sentido de dar un mensaje para llenar las cabezas vacías de los espectadores, sino que busca extraer lo que estos ya saben; la obra se vuelve una pregunta hecha teatro. Esta técnica funciona como un

⁴⁷ *Dramaturgia simultanea*: “(...) presentábamos una obra que contenía un problema que pretendíamos resolver. La obra se desarrollaba hasta el momento de la crisis, hasta el momento en que el protagonista tenía que encontrar una solución. Entonces deteníamos la obra y preguntábamos a los espectadores qué hacer. Cada uno hacía una sugerencia y en escena, los actores las improvisaban una tras otra hasta probarlas todas” (Boal 2004: 15)

ensayo para acciones futuras que pueden ser *representadas* en la vida real: “Puede que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero estas formas teatrales seguramente son un *ensayo de la revolución*. La verdad es que el espectador-actor practica un acto real, aunque lo haga en ficción” (Boal 2009a: 46). La obra debe invitar a generar en el público indignación con respecto a la realidad que vivimos, pero que ésta no se exprese solo en la acción teatral, sino que lleve a intentar protagonizar acciones más allá de la escena.

Ileana Diéguez manifiesta -retomando a Grüner- que más que plantear una relación de exclusión entre presentacionalidad y representacionalidad, lo que está en juego en el teatro

(...) es el uso de las representaciones —como de las presencias— al servicio de los sistemas dominantes, pero también al servicio de una reconstrucción de las representaciones colectivas (Grüner, 2004: 10). Sin reducciones maniqueas, la representación es también un procedimiento que posibilita las simbolizaciones de los otros invisibilizados por presencias totalizadoras (2010: 4)

En ese sentido el Teatro Foro busca justamente representar los invisibilizados no sólo desde la dramaturgia de la obra sino y sobre todo desde la posibilidad de que los que aún no han sido *visibles* en el escenario puedan serlo. En el caso de la obra que analizamos, los adolescentes hicieron visible su historia a la vez que desde el Foro se invitaba a que otros pasaran a escena buscando crear alternativas posibles.

La dramaturgia de una pieza de Teatro Foro contiene, en su forma tradicional, tres etapas. La llamada *contra preparación* en donde se presenta al protagonista oprimido con sus deseos y motivaciones. El momento del clímax que se denomina *crisis china* porque en chino el concepto crisis se forma con dos ideogramas: peligro y oportunidad (CTO Río 2007). Esto es lo que representa ese momento de la pieza, el peligro del enfrentamiento y la oportunidad de la emancipación. Finalmente, el desenlace, en este enfrentamiento el oprimido debe *perder* entonces

se abre la pregunta y la invitación al público para reflexionar y actuar⁴⁸. Julián Boal explica que se trata de un esquema de “dramaturgia del guerrillero” que respondía al contexto socio-político de creación del Teatro Foro, en el cual se necesitaban acciones *heroicas*, y que se corresponde con la época de militancia, Augusto Boal estuvo vinculado a la Alianza para la Liberación Nacional (ALN), por lo cual fue preso, torturado y luego exiliado (2015).

Julián Boal quien se ha dedicado a continuar el trabajo de su padre, cuestionando su uso dogmático, se pregunta sobre la eficiencia de este modelo en el contexto actual. Según su experiencia este modelo lleva a generar tres tipos de intervenciones por parte del público: “heroísmo abstracto”, en donde sólo se necesita que el oprimido tenga valor o un carácter fuerte para enfrentar al opresor; “truco sumiso” que consiste en *portarse bien* para que el opresor sea más bueno, por ejemplo la mujer que comienza a actuar tal como quiere el marido para evitar que éste se enoje; de forma grotesca “vendría a ser que el esclavo consigue que no le peguen pero el amo sigue con el látigo en la mano” (Boal, J. 2015). La última posible intervención la ha llamado “ojos en los ojos” le muestra al opresor cuánto él se deshumaniza siendo opresor, busca generar empatía y emoción en el otro.

Es evidente que todas estas posibilidades presentan problemas, especialmente en la extrapolación de la escena a la vida real. En el intento de generar acciones heroicas se responsabiliza al oprimido por su situación, dejando de lado los problemas estructurales de la sociedad. En este sentido Julián Boal propone plantearse nuevas posibilidades de dramaturgia, abrir la imaginación, ya que según él el Teatro del Oprimido está muriendo, entre otras cosas por un exceso de mecanización (2015). Plantea algunos elementos nuevos a ser incluidos, algunos fueron empleados en la construcción de la obra con los adolescentes de la *Colonia Berro*, más por las necesidades específicas del contexto que por el conocimiento de esta nueva dramaturgia a la que se accedió en 2014, tres años después de

⁴⁸ Imagen N° 2 Esquema de dramaturgia en Documentos anexos.

culminada la experiencia. Los elementos que Julián Boal propone son: una “alegoría” que muestre por qué suceden las cosas o cómo suceden, es decir que contextualice; y no presentar “un gran opresor” sino posibles aliados del oprimido que viven contradicciones concretas. Es decir, poner en escena todas las contradicciones por las que va pasando el Oprimido y los aliados del Opresor. El ejemplo más claro sería una escena en la que se intenta llevar a los trabajadores a una huelga, varios podrán estar de acuerdo con el protagonista, pero plantearán que no pueden sufrir descuentos por tal y cual motivo concreto, o que tienen miedo real de ser despedidos. El “patrón” asimilable con la figura de “gran opresor” no aparece en escena, sino que el conflicto es entre posibles aliados⁴⁹. Esto se vincula con la necesidad de representar los niveles de abstracción de los vínculos humanos en nuestro contexto actual:

Uno sería la financialización creciente de la existencia, que lleva a un estado supremo el trabajo abstracto de Marx. Si ya la mercancía en el marxismo clásico la entendía como algo que se alejaba del trabajador y que no guardaba relación de continuidad, con el capitalismo financiero hay cada vez más abstracción del vínculo del trabajador y en general del movimiento de la economía, esa es una de las dinámicas de abstracción que él señala. Otra dinámica de abstracción tiene que ver con la virtualización de las relaciones sociales en general, y cómo muchas veces el contacto vía redes sociales, la virtualidad en general, la faceta positiva es lo que ya conocemos, y la negativa él la encuentra en que contribuyen aún más a potenciar ese nivel de abstracción del vínculo social (Di Filippo. Entrevista vía Skype, 2016)

En la experiencia objeto de estudio al intentar analizar la situación de los adolescentes, y reconstruir *su historia* vemos en éstas representaciones de lo que ya hemos citado como *violencia objetiva* (Žižek 2013: 10), sistémica, por tanto no plausible de ser encarnada en un personaje. “El Seba, una historia más” se alinea más con la nueva dramaturgia propuesta por Julián Boal, pero con algunas salvedades que se verán en el capítulo de análisis.

⁴⁹ Julián Boal cita como ejemplo de esta propuesta la película “Dos días, una noche” de los hermanos Jean-Pierre y Luc Dardenne.

Las técnicas que también forman parte del Teatro del Oprimido pero no fueron utilizadas son: *Teatro Periodístico*⁵⁰, *Arcoíris del Deseo*⁵¹, *Teatro Invisible*⁵², *Teatro Legislativo*⁵³, *Acciones sociales concretas y continuas*.

4.3. Adolescencia (s) y adolescentes en conflicto con la ley

4.3.1. Adolescencia

Para completar el marco teórico se abordará el punto *Adolescencia(s) y adolescentes en conflicto con la ley*, cuyo título propone una partición entre adolescentes y adolescentes adjetivados, haciendo nuestras las palabras de Frigerio (en Rodríguez 2016: 140), que implican una división en el conjunto de operaciones simbólicas en las instituciones y que subraya en los sujetos, como veremos, una identidad *dañina* y *dañada*.

En función de la pluralidad de discursos tanto técnicos como populares sobre el tema se abordó aquellos que proponían con énfasis el vínculo entre el individuo y el contexto histórico, social, económico y cultural con el que se relaciona. De

⁵⁰ También aparece este tipo de teatro en el grupo *Die Helzer* (Los herejes) dirigido por Béla Balász, a partir del año 1926 en Alemania: “Representábamos al llamado *diario en vivo*; es decir, tan pronto como ocurría algún acontecimiento político importante para los trabajadores, *Los herejes*, lo montaban una semana más tarde” (Balász en *Máscara* 1996-1997: 60). Ver *Técnicas latinoamericanas de Teatro Popular: una revolución copernicana al revés*. Bs. As: Corregidor, 2014

⁵¹ *El arcoíris del deseo*. Barcelona: Alba, 2004

⁵² También aparece este tipo de teatro en el grupo *Die Helzer* (Los herejes) dirigido por Béla Balász, a partir del año 1926 en Alemania: “Pero la Liga del teatro obrero siguió actuando a pesar de las prohibiciones, amenazas y peligros. El arte revolucionario siguió funcionando en la ilegalidad y nuestro teatro de oposición al régimen hizo su aparición invisible en las calles” (Balász en *Máscara* 1996-1997: 58)

⁵³ *Teatro legislativo. Versão Beta*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. Se puede dar cuenta de una experiencia en nuestro país, “Bajar del drama a la propuesta”, publicada en 2016 y presentada a la comisión de Educación y Cultura del Parlamento el 6 de setiembre del mismo año. (“6 de setiembre 2016”. GTO Montevideo. <gtomontevideo.wixsite.com/teatro-del-oprimido>)

algunos autores se tomará como sinónimos las categorías de adolescente y joven, porque las observaciones que hacen sobre los jóvenes pueden ser aplicadas a los adolescentes. En el sentido etimológico de los términos vemos cómo adolescente - de *adulescens*, quien está creciendo- se contrapone a *infante*: quien no ha aprendido a hablar, o aún no se da cuenta de lo que hace y a adulto, *adultus* quien “ha dejado de crecer” (Cortez Morales 2012: 45); sin embargo como veremos estas categorías no tienen límites tan claros.

Lo primero que debemos decir retomando a Durham (2000) es que la *juventud* es una categoría problemática, personas de un amplio rango de edad son catalogadas como jóvenes, fundamentalmente porque los procesos mediante los cuales definimos qué es niño, adolescente y adulto responden a las condiciones históricas y sociales en las que estemos emitiendo el discurso (Rodríguez 2011, conferencia). Es decir, la juventud es relacional y culturalmente construida, es un *indicador social*, deíctico que no funciona a través de una referencialidad absoluta a un contexto fijo (Durham 2011: 61). Feixa plantea que, desde el punto de vista de la antropología de las edades, ésta es considerada como una construcción cultural, las etapas en las que se divide el ciclo vital no son universales – incluso puede ir más allá de la muerte o comenzar antes del nacimiento-, tampoco son universales entonces los contenidos culturales que se atribuyen a cada una de esas fases. La edad como condición natural no siempre coincide con la edad como condición social (Feixa 1996: 2), así vemos que “existe abundante evidencia que sostiene que la vivencia de la juventud va más allá de la edad, depende de lo que cada individuo sienta con respecto al *ser joven*” (Lafluf 2013: 9). En nuestro contexto socio-cultural asistimos a una adolescentización de los adultos fuertemente promocionada por el mercado que tiene interés en vender toda clase de productos que garantizan la *eterna juventud*: cremas, tratamientos de belleza, implantes capilares, ropa: “(...) la edad se ha vuelto intolerable, la adolescencia es en verdad ostentada por los mayores obsesionados por la voluntad de *permanecer jóvenes*” (Le Breton 2014: 75). Al mismo tiempo podemos decir, y esto interesa particularmente, que algunos adolescentes no gozan del permiso social para serlo,

pero esta afirmación necesita ser ampliada.

La juventud no es un grupo social continuo y ahistórico, sino dinámico y discontinuo (Padawer 2004, 3), en forma similar Palummo plantea que hay que entender a la adolescencia como “un concepto que incluye múltiples heterogeneidades, fruto de ser una construcción sociohistórica, cultural y relacional” (2008: 26). No tenemos **una** adolescencia marcada en un extremo por los signos biológicos que se dan en los seres humanos en un período que empieza con la pubertad a los 12 años aproximadamente, cuyo otro extremo es aún más discutible y se establece *legalmente* en nuestro país a los 18 años al alcanzar la mayoría de edad⁵⁴.

En el caso de la adolescencia, la evidencia historiográfica y etnográfica ha puesto también de relieve que a nivel de “primera naturaleza” el único dato permanente consiste en que, hacia el final de la infancia, cuando las personas tienen algo más de diez años de vida, se produce el fenómeno de la pubertad. Por sobre ese dato básico, la manera en que cada comunidad humana o estructura societal construye una “segunda naturaleza” socio-cultural no puede ser sometida a generalizaciones ni simplificaciones, sino que debe ser estudiada en su complejidad, dinamismo y profunda diversidad (Cortés Morales 2012: 43)

Sin embargo se puede marcar algunas características comunes a los adolescentes de nuestro contexto social y cultural, según Carmen Rodríguez, que nos permitirían estudiar la cuestión:

Cuando estamos hablando de adolescencias estamos hablando de un tiempo de *transformación identitaria*, de una *moratoria*, de un

⁵⁴ “En 1989, hace más de dos décadas, todas las sociedades del planeta congregadas en las Naciones Unidas acordaron garantizar y reconocer el estatuto de sujetos sociales y de derecho a todas las personas menores de dieciocho años, independientemente de su raza, sexo o condición social. Se celebró así la Convención sobre los Derechos del niño (...) Uruguay ratificó la Convención sobre los Derechos del niño en 1990. En el año 2004 se encaminó a adecuar su legislación interna a los preceptos de una visión de derechos y garantías al sancionar el Código de la Niñez y Adolescencia a través de la ley 17 823” (Lanza-Baleato 2012:13- 15). En Uruguay el Código de la Niñez y Adolescencia establece que “A los efectos de la aplicación de este Código, se entiende por niño todo ser humano hasta los trece años de edad y por adolescente a los mayores de trece y menores de dieciocho años de edad (Artículo 1° Ámbito de aplicación)”

*creciente proceso de autonomía, y estamos hablando de una más que necesaria confrontación generacional (2011).*⁵⁵

Siempre teniendo en cuenta que estamos hablando de los adolescentes en nuestro contexto, podemos afirmar que en ninguna otra etapa de la vida se vivencia la capacidad de transformación que se vive en la adolescencia, un proceso que tiene algo sin dudas de ese *adolecer* pero que también implica mucho disfrute. Esta transformación es tal que “cuando nosotros apuramos a definir a los adolescentes, a veces las palabras nuestras llegan tarde para nombrar lo que el adolescente va siendo” (Rodríguez 2011).

El creciente proceso de autonomía tiene que ver con que el adolescente va incorporando capacidades y destrezas, es un proceso que se da siempre en relación a otro, no es estar solo o abandonado. Los adolescentes al explorar se ponen en riesgo, pero para seguir tiene que haber un adulto allí que le dé seguridad, que sea un punto fijo para seguir construyendo. *Viven a mil* (Sedler 2011) pueden consumir sustancias psicoactivas, experimentar una sexualidad sin protección -física o emocional-, andar en moto sin casco o protagonizar hechos de violencia física. Experimentan situaciones extra-ordinarias, cuyo valor de “goce” excluye el valor de transmisión, la verificación consiste en la actualidad de la propia vivencia (Sedler 2011). Rodríguez plantea que esta etapa que se vive como *puro acto* va a ser resignificada después, lo que es fundamental tener en cuenta para toda actividad con fines educativos con adolescentes:

En la adolescencia, algunos lo han llamado la edad del *après-coup*⁵⁶, es un concepto psicoanalítico muy interesante (...) una resignificación. El adolescente tiene una experiencia muy inmediata, le pasan cosas de las que poco puede dar cuenta, está como en puro acto. Pero después va a ocurrir que eso que pasó como puro acto mudo, va a ser por efecto del *après-coup* resignificado (...) Uno trabaja como educador, como acompañante siempre en *après-coup* con los gurises, son ellos los que con el tiempo van a resignificar unos acontecimientos. Si uno piensa así renuncia a todo

⁵⁵ El subrayado es de la autora citada

⁵⁶ El concepto freudiano de *après-coup* ha sido indagado en profundidad en un texto de Jean Laplanche, *El après-coup* (2012) (Rodríguez 2016: 66)”

inmediatismo. En ese sentido la adolescencia es una pregunta por el sentido de la vida pero que está diferida para ser respondida en el futuro (Entrevista vía Skype, mayo 2016)

La confrontación generacional, es sin dudas la característica que más molesta en el mundo adulto, que implica el cuestionamiento de lo que los adultos dan por supuesto; es la versión intensa del niño de 3 años que no deja de preguntar “¿y por qué?” hasta que el adulto se da cuenta de la arbitrariedad de sus afirmaciones y la hace explícita “porque te lo digo yo que soy tu madre/padre”. El *por qué* de los adolescentes reviste acciones que muchas veces impactan en el mundo adulto como formas violentas, el/los adultos terminan corriéndose de su lugar: “ya no sé qué hacer con él/ella”, dejando sin posibilidades de confrontación generacional y por consiguiente de desarrollo de autonomía.

Ahora bien, cuando en el título se sugiere que hay más de una adolescencia no se está refiriendo sólo a la distancia cultural que pueda haber entre un adolescente de Samoa y un adolescente en Uruguay, sino a las diferencias entre dos adolescentes uruguayos en la actualidad. Uno de los principales factores tiene que ver con el contexto socioeconómico, lo que va a determinar el acceso más tarde o más temprano –o el no acceso- a los hitos que marcarían el paso a la adultez: culminación de ciclo educativo y pasaje al mundo del trabajo lo que genera emancipación económica, la transición del hogar paterno/materno al propio, la posible constitución de una familia⁵⁷ propia y acceder a la condición de ciudadano/a (Rodríguez en Morás 2016: 31). La moratoria, ese tiempo que le damos los adultos a los adolescentes para vivir esa etapa como escribirá Erikson (en Le Breton 2014: 45), es una concesión social en el marco de una sociedad integrada, en nuestro país los adolescentes, en función de su origen social y de la pobreza en que estén inmersos tendrán más o menos acceso a la posibilidad de vivenciar esa etapa. Pobreza es un término complejo que puede adquirir diferentes acepciones- el cual se debería diferenciar de exclusión y marginalidad, pero eso excede los

⁵⁷ Los niños son el centro de la construcción familiar, porque familia son las personas que se nuclea para criar uno o más niños (Demasi 2012).

límites de este trabajo. Una definición de pobreza adoptada fue la siguiente:

Una persona se encuentra en situación de pobreza multidimensional cuando no tiene garantizado el ejercicio de al menos uno de sus derechos para el desarrollo social, y si sus ingresos son insuficientes para adquirir los bienes y servicios que requiere para satisfacer sus necesidades. (CONEVAL 2010 en Roba Stuart 2014: 11)

Vale la pena detenerse a analizar el vínculo entre adolescencia y pobreza ya que tiene características específicas y no es mero producto de una diferenciación etaria, si bien para algunas estadísticas son apenas adultos menores que consumen menos calorías, se descarta por tanto la amplitud de requerimientos para su desarrollo hacia la vida adulta y que es necesario que los obtenga en sus años iniciales (Roba Stuart 2014: 1 y 24). En el estudio de Roba Stuart, se encuentra que, en el Uruguay, el porcentaje de menores de 18 años *pobres multidimensionales*, es de 19,9% en el año 2012 frente a un porcentaje adulto de 8,4 (entre 30 y 64 años). A su vez es interesante notar que en el mismo año los *vulnerables por carencias*⁵⁸ representan un porcentaje notoriamente mayor que los *vulnerables por ingreso*⁵⁹, 35,5% frente a 2,9%: “Es decir, la situación de aumento en los ingresos familiares, ya sea por sueldos, beneficios sociales, ayudas, etc. ha logrado mejorar la dimensión económica de las familias, pero ellas siguen teniendo carencias” (Roba Stuart 2014: 13). La infantilización de la pobreza no se ha conseguido modificar: “Según los datos del INE para el año 2013, el 24,3 % de los menores de 6 años es considerado pobre en todo el país. Esto representa el doble de la cifra de pobres para todas las edades en el Uruguay urbano en ciudades mayores de 5.000 habitantes” (Roba Stuart 2014: 34).

Lo específicamente preocupante de la pobreza infantil es que los niños son más vulnerables, dependen de la buena distribución de los bienes del hogar por parte de los adultos, y sus necesidades son más urgentes. Además, no se limita a afectar

⁵⁸ Población que presenta una o más carencias sociales, pero tiene un ingreso mayor a la línea de bienestar.

⁵⁹ Población que no presenta carencias sociales y su ingreso es menor o igual a la línea de bienestar.

al individuo en el presente, sino que va a perjudicar su desarrollo y capacidades futuras, en este sentido es importante remarcar que los adolescentes de hoy son los niños que vivieron su primera infancia en la crisis del 2002. De Armas (en Fraiman y Rossal 2011: 175) explica que “hacia mediados de año el sistema financiero uruguayo se hundió en una crisis generalizada, al cabo de un año el Producto Interno Bruto cayó abruptamente, elevándose el desempleo y la pobreza a dimensiones sin precedentes en un breve lapso”, un 43,7% de menores de 18 años vivía en pobreza multidimensional en el 2006 (INE).

En el gráfico⁶⁰ tomado del análisis del Censo 2011, se muestra la notoria infantilización de la pobreza, teniendo su pico más elevado de necesidades básicas insatisfechas (NBI) en las edades entre 15 y 19 años en hombres; grupo de especial interés en esta investigación.

El hecho de hablar de pobreza al referirnos a “adolescentes en conflicto con la ley” podría contribuir a alimentar el proceso de estigmatización que vincula adolescentes pobres con delincuencia, estigma apoyado en dos hechos: la infantilización de la pobreza y que las cárceles están mayormente pobladas por jóvenes pobres, lo que genera el *paralogismo* de la asociación joven-marginal-delincuente (Fraiman y Rossal 2009: 19). Efectivamente se ha observado tanto en la experiencia a analizar como en el trabajo de campo de esta investigación que los adolescentes privados de libertad son pobres, pero esto no corresponde, como el pensamiento lineal podría sugerir, a una relación causal entre pobreza y criminalidad sino que refiere a un proceso de criminalización de la pobreza: “La normativa y las prácticas que se desarrollaron conformaron una profunda división al interior de la categoría infancia: niños/as y adolescentes y “menores” con una consecuencia importante: la criminalización de la pobreza” (Pilotti 1995 en Galeotti 2013: 44). En este sentido los adolescentes privados de libertad son *menores*: “Por una parte se encuentran los *niños y adolescentes*; y en un lugar existencial y

⁶⁰ Imagen N°3 en Documentos anexos.

simbólico diferente se ubican *los menores* convertidos en fuente de inconmensurables riesgos y peligros para el conjunto de la sociedad” (Morás 2012: 20) ⁶¹. Estos *menores* se caracterizan por ser mayoritariamente varones, de entre 15 y 17 años, detenidos por delitos de rapiña o hurto, de nivel socioeconómico medio-bajo, desvinculados desde hace más de un año del sistema educativo, vulnerados en varios de sus derechos básicos, incluso muchos de ellos cumplen su pena sin lograr tener cédula de identidad (Abella, Magariños y Silveira 2015: 24 y 27). El proceso de criminalización posee un criterio de selectividad, que alcanza a quienes tienen bajas defensas frente al poder punitivo volviéndose más vulnerables a la criminalización. Es decir no todos los adolescentes que comenten un delito ingresan al sistema penal, y de los que sí ingresan no todos terminan con medidas privativas de libertad (Palummo 2008: 25).

En el marco de una actividad de teatro y debate en la Colonia Berro⁶² que fue observada para este trabajo, los adolescentes que participaron se refieren a sus condiciones de vida, a efectos de ejemplificar resulta interesante la conversación que se planteó en el *Hogar PQR*:

A3- Yo empecé a robar a los 13, porque mi viejo no me compraba más nada, ¿entendés? Me dejó de comprar ropa y eso a los 13, entonces fui y empecé a robar con mis compañeros y me empecé a vestir y todo. Y le daba plata a mi madre que era pobre...

A1-Acá todos somos pobres (...)

En el estudio realizado por Palummo se ve que con respecto a la procedencia de los adolescentes privados de libertad en Montevideo la mayoría residen en barrios que se caracterizan como de estratos bajos y muy bajos (2008: 29). La

⁶¹ Continúa siendo una excelente representación de esta división el cuplé de la murga La Mojigata “¿Menores o niños?”: “Tiene como nueve años/no es ningún niño, es flor de menor (...)/ Los que piden un triciclo para reyes/ ¿qué son? Son los niños/Los que piden una moneda en la calle/ ¿Qué son? Son menores (La Mojigata. “Ser o no ser” libreto, 2010)

⁶² Se acompañó la presentación de la obra de Teatro Periodístico “No es un problema menor” que trataba el tema de la propuesta de baja de la edad de imputabilidad penal adulta a cargo del grupo GTO Montevideo en los Hogares *PQR* y *STU* de la Colonia Berro, 5 de setiembre, 2014.

afirmación realizada por los propios adolescentes: *acá todos somos pobres*, no es una hipérbole.

En consonancia con Fraiman y Rossal lo que se pretende es “escrutar las continuidades observables empíricamente entre la violencia estructural y la violencia física que se genera día tras día en ese contexto, así como las formas violentas de obtener provisión económica cotidiana” (2011: 34). La situación de pobreza en la que se encuentran un gran número de adolescentes en nuestro país, no deja mucha otra posibilidad a alternar⁶³ actividades de trabajo informal con actividades delictivas: “Muchos de los que están presos tenían trabajo, precario, pero tenían...en el relevamiento que hicimos casi el 40% de los gurises trabajaban; cometieron el delito pero seguían trabajando” (Tomasini. Entrevista personal, 2016). En el mismo sentido un estudio reciente de Morás revela que en la franja de 16 años, los adolescentes privados de libertad, han trabajado en una proporción de dos de cada tres y si se considera a los que tienen 17 años la proporción sube a tres de cada cuatro (2016: 45), el *infractor adolescente* se encuentra transitoriamente ubicado en patrones de acción ilegales pero su inversión afectiva no es lo suficientemente alta como para inhabilitarlo para otro tipo de acciones (Morás 2016: 36).

Los adolescentes varones son lo más afectados por la moralidad del proveedor para hacerse cargo de sus necesidades y las de su familia (Fraiman y Rossal 2009: 27), necesidades que no son únicamente las básicas para la subsistencia como se verá más adelante. Las adolescentes mujeres son muy tempranamente vinculadas a tareas de cuidado, a la vez que en una gran proporción a un historial de abuso y explotación sexual (Fraiman y Rossal 2011: 91 y 179). Cabe aclarar que esto no es ajeno al patriarcado⁶⁴ en el que

⁶³ Según Míguez (2010: 51) en la trayectoria de una persona no todos los momentos son iguales, que una persona haya cometido un delito no significa que esta condición sea permanente.

⁶⁴ “Cuando se habla de patriarcado algunos autores lo refieren como dispositivo que produce y reproduce un saber/poder falocéntrico, androcéntrico y androcrático sobre las cosas, siendo un

vivimos, que otorga tareas y representaciones diferenciales a varones y mujeres, acercando más frecuentemente al varón al mundo del delito por la necesidad material y simbólica de ser el sostén económico de la familia y considerando a la mujer *masculinizada* cuando asume ese papel. Esta *presión* de la moralidad del proveedor puede verse en el siguiente diálogo tomado del debate en el *Hogar PQR*:

A2- Que haya trabajo para los padres, los padres trabajan y les pagan poco, y nosotros queremos ayudar a nuestra familia, capaz que no les da la plata a nuestros padres para comprarnos la ropa... nosotros tenemos que salir a conseguírnos las cosas

A3- Y a los menores no les dan un trabajo decente, la mayoría de los menores precisamos trabajar para ayudar a nuestras familias⁶⁵

El problema es multi causal, sucede entre otras razones que los pobres de ahora no están integrados a las redes de seguridad de cuando funcionaba la *primera cuestión social* que nos acercaba a todos a la ficción de las clases medias (Gatti 2011), por eso no serían aplicables los discursos auto referenciales que se escuchan muchas veces en voces adultas: *yo también fui pobre y no salía a robar*. No sólo falta esa integración sino que además se estimula el deseo de poseer, en una sociedad cada vez más fragmentada: “es la pobreza *relativa a las expectativas socialmente generadas* la que produce un virtual crecimiento del delito” (Míguez 2010: 51). Morás coincide:

Al mismo tiempo la compulsión consumista se erige como la principal fuente de inserción y elaboración de identidades, así como la vía que asegura la reproducción de un modelo de desarrollo económico que amplifica las frustraciones, al estar basado en una dialéctica que pregonaba la universalización de expectativas exacerbadas de consumo al tiempo que debe segmentarlas restringiendo el acceso a los satisfactores (2012: 10)

Esto es confirmado por los adolescentes privados de libertad:

discurso que interactúa con las prácticas cotidianas de género y las representaciones, y por tanto tiende a naturalizarse y esencializarse” (D. Amorín 2007 en Galeotti 2013: 84)

⁶⁵ Ver nota 63.

A3-Estás en la esquina con tus compañeros y vos tenés unos champions de doscientos pesos viste, y los compañeros tiene cuatro palos pa'riba...tas loco ¡te querés matar! Todos chetiando y todo, menos vos.

A4- Claro, querés quedar a la moda.

A5- Querés estar más prolijo para conseguir chicas y todo.⁶⁶

Así como por docentes con años de experiencia en el trabajo con ellos:

Y ahí estamos complicados como sociedad, veo que el consumismo tiene mucha responsabilidad, es una sociedad que es violenta de por sí por las diferencias que presenta. Porque para estos gurises que no han tenido nada, ver lo que tiene otro, compararse es en sí un hecho violento, para mí. Y genera una necesidad, una demanda y no tener los medios, “quiero los champions, quiero la moto, quiero ir a bailar” es lo mismo que quieren mis hijos que tienen 14 y 18, lo mismo, quieren ir a bailar, comprarse los Nike, los Adidas, ir a un cumpleaños bien vestidos (A.G. Entrevista personal 2016)

Los procesos de exclusión citados arriba refieren tanto al acceso a servicios de los llamados *esenciales* (salud, educación, alimento) como a los bienes de consumo, se promueven metas comunes de consumo y bienestar para el conjunto de la población, pero hay sectores sociales que no tienen posibilidades de alcanzar esas metas (Míguez 2010: 52); así los adolescentes pobres se erigen, como señala Durham, en consumidores prototípicos y como problema social prototípico (2011: 75). Son el sujeto de las lógicas de consumo⁶⁷ y a la vez el producto peligroso de las mismas, para el mundo adulto es posible al mismo tiempo, señalar el *peligro* social y cuestionar el estigma del *joven* delincuente.

⁶⁶ Registro de debate en *Hogar PQR*, 2014

⁶⁷ Esto es claramente visible en muchas campañas publicitarias, llegando al punto de promocionarse cuentas bancarias para adolescentes, para que tengan justamente *autonomía* de consumo: “Caja de Ahorro dirigida exclusivamente a jóvenes residentes de entre 14 y 17 años, pensada como puerta de entrada a la “bancarización” de público joven (tomado de <http://www.bancorepublica.com.uy/web/guest/personas/caja-ahorros/x-mi-cuenta>)”. Claro que como ya se vio esto sólo es posible para determinados adolescentes, aunque presentado como realizable para todos.

Frente a esta realidad la moratoria social es un privilegio de las clases medias y acomodadas (Padawer 2004: 7), “la sociedad sólo legitima y sostiene un tramo cronológico de espera -para el ingreso a los cánones culturales hegemónicos adultos - para el caso de los sectores socioeconómicos medio y alto, no así para los restantes. Ya desde la infancia los niños pertenecientes a los llamados sectores populares se ven sometidos a perversos procesos de exclusión social” (Amorín 2006 en Galeotti 2013: 40). Los adolescentes pobres se vuelven rápidamente adultos, aunque en condiciones de precariedad que los acercan a la vejez (Fraiman y Rossal 2011: 74); una persona joven de 25 años puede parecer un adulto de 40 por el grado de deterioro físico que presenta. En los adolescentes de quienes se habla en este capítulo, y como se verá en el análisis de la experiencia, conviven diferentes etapas de vida, tienen una edad biológica que correspondería con la adolescencia, pero han tenido que asumir desde muy temprano roles adultos (manutención del hogar, cuidado de niños) y se han saltado momentos de total irresponsabilidad correspondientes con la niñez. Por lo que juegan como niños, corren riesgos como adolescentes y resuelven problemas de subsistencia como adultos.

Sobre cómo estos elementos influyen en la construcción de identidad y la *performatividad* que se desprende de ello versa el siguiente capítulo.

4.3.2. *Just do it*, construcción y performatividad de la identidad de *pibe chorro*

“Não sou: estou sendo. Caminhante, sou devenir. (Boal 2008: 100)”⁶⁸

En este apartado se pretende profundizar sobre la construcción de la *identidad* que supone el *pibe chorro*, qué elementos la constituyen, cómo se legitima, cómo

⁶⁸ “No soy: estoy siendo. Caminante, soy devenir” (Traducción mía)

actúa. Asimismo, se elaborarán preguntas en torno al tema de esta tesis: ¿Se sale de esta construcción? ¿Cómo?

Comenzamos afirmando que la identidad no es una categoría fija, podríamos ir más allá y decir que como tal no existe, sin embargo como afirma Gabriel Gatti: “la idea de identidad, ficticia o no, tramposa o no, lastrada por enormes pesos como está, sirve, pues en ella, por ella, se vive. Será una porquería, pero es una porquería necesaria” (2010), este autor también sostiene que la identidad pertenece al régimen de la acción y no del ser. Míguez juega con la afirmación de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* y traslada el planteo sobre la construcción de identidad femenina a la construcción de identidad en torno a la figura de *pibe chorro*:

No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; es el conjunto de la civilización el que elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica de femenino. Únicamente la mediación de otro puede constituir a un individuo como Otro (De Beauvoir 1981:109)

Pibe chorro no se nace: se hace. Y el proceso por el que se llega a serlo resulta de la interacción entre los individuos y las condiciones sociales en la que estos se desarrollan. Este proceso en realidad es más o menos generalizable; queremos decir que lo que cada uno es dentro del orden social al que pertenece es resultante de muy complejos fenómenos que se producen entre el contexto social en el que se desenvuelve un delincuente joven y las posibilidades reales que tiene como individuo (Míguez 2010, 59)

Ya vimos en el capítulo anterior que hay dos *impulsos* fuertes que acercan a los varones adolescentes pobres a las actividades delictivas: la moralidad del proveedor y la compulsión consumista. Estos dos *impulsos* afectan en mayor medida a adolescentes que a niños en las mismas circunstancias, justamente por la etapa vital que transitan y cómo eso es gestionado tanto por ellos como por la sociedad. Los niños en situación de *vulneración social* son vistos como víctimas, lo que comporta para quien los ve una actitud de piedad y por qué no cierto rastro de culpa. A medida que ese niño va creciendo la piedad se transforma en miedo:

“(…) es bien elocuente el caso de un púber de trece años que *pegó un estirón* temprano y quedó al margen del resto del grupo de niños, y los transeúntes ya no le dan dinero y más bien le temen” (Fraiman y Rossal 2011: 83); se pierde la mendicidad como alternativa de subsistencia mientras que se gana en *responsabilidad* en las tareas de subsistencia y en la capacidad de asumir riesgos. Esas conductas de riesgo pueden leerse como plantea Le Breton (2010) como tentativas dolorosas para ubicarse en este mundo, como acciones para la construcción de la identidad. A su vez la influencia que tiene el conjunto de pares en la etapa adolescente es mucho mayor que en cualquier otra, dado el proceso de progresiva autonomía y confrontación con el mundo adulto que ya vimos: “Los pares ofrecen una mediación entre el joven y la sociedad global, un lugar de adaptación al mundo exterior (...) El malestar de ser uno, las dudas a propósito de la identidad propia, se disuelven en el grupo (...)” (Le Breton 2014: 73). Se vive como mandato el *tener* para existir simbólicamente en un grupo social, pero en estos casos sin los medios legales de poseer aquello que se desea.

En el contexto socio económico de pobreza donde viven estos adolescentes, hay pocas opciones de desarrollo: “(...) los barrios de hoy proponen codificaciones existenciales –más o menos exitosas- para los pibitos y pibitas. Si querés ser un *nene bueno*, la oferta vital puede ser la de ser gendarme o gil trabajador. Si querés ser un *nene malo*, podés ser pichón de transa o rocho” (Bartolotta, Sarraís y Gago 2014: 83). Ahora bien, no debe confundirse desigualdad económica con diferencia cultural (Fraiman y Rossal 2009: 131), no estamos frente a otra cultura con expresiones propias en donde se valora ser delincuente y se condena ser trabajador, sí podemos reconocer que viven en una moralidad diferente, en la cual no es fácil moverse con los códigos aceptados como válidos para el resto de la sociedad. Es a lo que Marina Pintos García se refiere como *etnologización de la pobreza*, la tendencia a concebir a los pobres como pertenecientes a otra cultura:

Fue Oscar Lewis el que, desde la antropología, describió la “cultura de la pobreza”. En 1966 publicó *The Culture of Poverty*, habiendo estudiado familias pobres en las ciudades de México, Nueva York y Lima (1961-

1966). La noción fue criticada duramente por intelectuales de izquierda de Estados Unidos porque estigmatizaba y responsabilizaba a los pobres de su pobreza, facilitaba el abandono de la atención a la explotación económica, las diferencias de clase y la desigualdad estructural y promovía un cambio cultural entre los pobres, al ideal de los blancos de clases medias (Valentine 1970 en Pintos García 2015: 92)

Recuerdo el caso de una maestra que trabajaba en una escuela de las llamadas *contexto crítico*, al plantearle a un niño que debía corregir su forma de hablar, éste le contesta que si habla *a lo fino* como le pide la maestra, en el barrio le pasan por arriba. Le Breton hace referencia a una situación similar en donde la escuela es vista por algunos niños de clases populares como una empresa de sumisión, que obliga a cambiar de código de comportamiento sin que eso sea percibido como una apertura al mundo (2014: 109). Considerar este contexto como otra cultura, no hace la cuestión más permeable ni deja de considerarla como *unidades esenciales* (Pintos García 2015 :90), por el contrario nos permite escondernos en ese argumento para excusarnos de no pretender modificar la situación: “Las diferencias políticas, derivadas de la desigualdad política o la explotación económica, son naturalizadas y neutralizadas bajo la forma de diferencias *culturales*, esto es, en los diferentes *modos de vida*, que son algo dado y no puede ser superado” (Žižek 2013: 169)

Esto termina constituyendo un estigma, como plantea Goffman, un individuo que está inhabilitado para la plena aceptación social. La estigmatización es parte de la construcción de la asimetría:

Creemos, por definición, desde luego, que la persona que tiene un estigma no es totalmente humana (...) Construimos una teoría del estigma, una ideología para explicar la inferioridad y dar cuenta del peligro que representa esa persona, racionalizando a veces una animosidad que se basa en otras diferencias, como, por ejemplo, la de clase social (Goffman 2006:15)

El estigma no es a priori ser un *pibe chorro*, más bien podríamos decir que esa es la respuesta frente al estigma atado a la retórica de la inclusión: “Cualquier miembro de un equipo técnico, sabe que la retórica de la inclusión es retórica al fin, porque no hay a dónde incluir, no hay capacidad estatal, no hay recursos, no

hay relación de fuerzas favorable para incluir a nadie” (Bartolotta et al. 2014: 95). Porque qué alternativa real tiene un pibe que no ha terminado la escuela, o que fue pasando de año por *extra edad*, y que con 15 o 16 años apenas sabe leer y escribir, o es analfabeto funcional. ¿Dónde va a conseguir trabajo? ¿Cómo va a mantener a su familia de origen o la propia? ¿Cómo va a solventar sus ganas y deseos, de ropa, de recreación? En el mejor de los casos, los miembros de un equipo socio-educativo que trabaja con estos *pibes* puede *celebrar* que el joven sea explotado en un trabajo de 12 o 14 horas por un sueldo miserable:

(...) hoy ve la multiplicación de los estigmas en el conjunto de jóvenes que no encuentran un espacio vital en el modelo de desarrollo. Los múltiples bloqueos del mercado de trabajo con el consecuente deterioro de la funcionalidad de la educación son reconvertidos en desidia personal y atribuidos a una responsabilidad individual que ambienta el estado predelincuencial de las incivildades contemporáneas (...) (Morás 2012: 18)

(...) os jovens dos subúrbios populares vivem em uma sociedade de massa, na qual os modelos de realização das classes médias se impõem, na maior parte. Ora, estes jovens sentem-se excluídos de mil formas: pelo fracasso escolar, pela ausência de emprego, a má fama das cidades; pelo racismo, enquanto os modelos do consumo e de sucesso são veiculados nas publicidades, no supermercado e na televisão. A delinquência aparece como uma forma de reduzir essa tensão (Dubet 2006: 23)⁶⁹

En este sentido la figura de *pibe chorro* puede leerse como intento por contrarrestar el carácter subalterno, frente a la premisa “acepta tu condición en condiciones inaceptables” (Boal, J. Entrevista personal 2014). Pero entonces el adolescente se transforma en lo que la sociedad espera de él, mediante el proceso de asunción del estigma, cuando un grupo es estigmatizado una de las formas que tiene de escapar de esa rotulación consiste en reivindicar para sí mismo el estigma negativo llevándolo a su máxima expresión (Dubet 2006:25). Gabriel Kaplún confirma esto desde su trabajo de campo: “Una posibilidad ante la desesperación

⁶⁹ “los jóvenes de los suburbios populares viven en una sociedad de masa, en la cual los modelos de realización de las clases medias se imponen, sobre la mayoría. Ahora, estos jóvenes se sienten excluidos de mil formas: por el fracaso escolar, por la ausencia de empleo, la mala fama de las ciudades; por el racismo, mientras los modelos de consumo y de éxito son vehiculizados en las publicidades, en el supermercado y en la televisión. La delincuencia aparece como una forma de reducir esa tensión” (Traducción mía)

es la de hacer del estigma un emblema (discursos como *aguanten los planchas o soy plancha y qué lo refuerzan*)” (2012).

En este proceso los medios masivos de comunicación comportan un papel excepcional, especialmente los informativos, realizando una puesta en escena de adolescentes en conflicto con la ley alimentando el estigma, ya que si bien son espacios de información también son un programa de ficción en donde la iluminación, musicalización y actuación están al servicio de elevar el rating (Viscardi 2011: 18). En otras palabras, es lo que Žižek ha llamado *mentir bajo la forma de la verdad* (2013: 123), aunque la información que den sea cierta, los motivos por los cuales lo hacen no son los que explicitan. Morás plantea que: “Un aspecto central de los actuales discursos mediáticos es el retorno de una figura adolescente que como metáfora contemporánea del centauro resume en su trayectoria vital breves trazos de una condición humana opacada por la brutal irracionalidad de sus actos de violencia (...)” (2012: 12); de hecho la sobreexposición de adolescentes que tienen conflicto con la ley en los medios de comunicación aumentó un 200% en los dos últimos años, lo que contribuye a *solidificar una ideología unívoca y monolítica* (Mosteiro et. al, 2016). Esta situación no es exclusiva de nuestro país e incluso se da en contextos alejados y “primermundistas” como el caso del País Vasco:

Cada vez que ocurre algo con adolescentes es titular, página entera, una cosa espectacular... es un chivo expiatorio más. Es que es un chivo expiatorio muy fácil, con un tratamiento sensacionalista. El adolescente en este momento es el enemigo, se le tiene miedo, y cuando la sociedad le tiene miedo a algo, ese algo está perdido (Rodríguez, A. Entrevista personal, 2015).

Que el conjunto de la sociedad encuentre en los adolescentes pobres a este sujeto *menor* como sinónimo de delincuente conlleva al decir de Žižek una *eficiencia performativa*. Él lo aplica al racismo pero vale para este caso también, tratar a los adolescentes pobres como delincuentes, los hace realmente delincuentes en cuanto a su identidad sociosimbólica. Este trato es alimentado en el conjunto de la sociedad por algunas instituciones legitimadas: ya vimos los medios de

comunicación, el aparato represivo del Estado⁷⁰, tanto desde la ridícula campaña publicitaria del Ministerio del Interior –tan ridícula y criticada que duró pocos días- en donde se pretendía no criminalizar a los barrios más pobres pero el resultado fue totalmente el contrario⁷¹ hasta las detenciones sistemáticas y violentas a adolescentes que responden estéticamente a la imagen de *pibe chorro*, “Máximo Sozzo⁷² dice que hay algo que llama *el olfato policial*, es el dispositivo del policía para saber a quien detener y a quien no; se basa en una serie de prácticas casi folclóricas de construcción del otro, la ropa, la forma de moverse” (Tomasini. Entrevista personal, 2016):

Como explica la teoría del labeling approach desarrollada por la criminología cuando un adolescente tiene contacto con el sistema existen posibilidades no sólo de discriminación, sino también de etiquetamiento, es decir, al tratar al adolescente como un delincuente, se incrementa el riesgo de que él termine comportándose como tal (Castro Morales 2015: 41)

En una investigación reciente sobre el vínculo entre adolescentes y jóvenes con la violencia policial se concluye que la policía detiene más y con mayor violencia a los jóvenes, y que el factor que tiene mayor influencia para ser abordado por la policía es la vestimenta: “83% del total sostuvo que la forma de vestir es determinante (...)” (Mosteiro et al. 2016), lo que estaría confirmando esto del *olfato policial*.

También sostienen esta *eficiencia performativa* las instituciones educativas que en los últimos años volvieron a pedir el uniforme obligatorio para ciclo básico (1° a

⁷⁰ Althusser, Louis, José Szabón, and Alberto J. Pla. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado: Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva visión, 1988.

⁷¹ Merece un comentario aparte la “Campaña por la no estigmatización de los barrios” del año 2011, que duró pocas semanas en la vía pública dada la obscenidad de estigmatización que generaba, donde el título se transformaba en ironía. La misma fue materializada en afiches en la vía pública, interesan para este trabajo aquellos que tienen como protagonistas a adolescentes y jóvenes: “En el borro hay muchos jóvenes que estudian, no los borres” y “En Paso de la Arena hay muchos gurises que no se dan la papa, yo los defiende”. El “muchos” daría cuenta que el resto sí se da la papa, que el resto no estudia, que si la policía no los defiende es porque son *obviamente* delincuentes. Esto generó una rápida respuesta de personas que modificaron los afiches haciendo visible lo que estos ocultaban (Ver Imagen N°4, 5, 6 y 7 en Documentos anexos).

⁷² Máximo Sozzo es abogado, investigador y docente especializado en criminología.

3ero de liceo) alegando temas de seguridad, es decir poder diferenciar a aquellos adolescentes que estudian, de los sujetos peligrosos que no lo hacen: menores. Las políticas sociales también son focalizadas en este sentido: “Es coherente con la tendencia de las políticas asistenciales a desplazar la atención desde las causas de la pobreza hacia las conductas de los pobres y, en consecuencia, a proponer intervenciones sociales focalizadas en estos sectores” (Pintos García 2015: 95).

En suma: “a los pobres se les obliga a reconocerse en la imagen estereotipada que las prácticas asistenciales y punitivas les devuelven. El resultado es un grupo de individuos estigmatizados cuya única posibilidad es vestir el traje que se les fabricó a medida” (Pintos García 2015: 98). Una vez que estos adolescentes ingresan al contexto de encierro, este traje se viste las 24hs, y es subrayado siguiendo una metáfora teatral por el *escenario*, *el vestuario* y *el diálogo* de los otros *personajes*.

Quando (un adolescente) tiene un conflicto, que el sistema penal dice que es delito, se da la desviación primaria. Es decir, tenés una relación circular con la identidad delincencial, pero cuando entrás a la cárcel se da lo que se llama desviación secundaria, que tu identidad pasa a ser la delincencial. Si el lenguaje es dialógico, y yo te estoy diciendo permanentemente, asesino, delincuente y todo está reglado por esto, - quieren ir al baño y le responden “por qué no pensaste en eso cuando hiciste tal cosa”-, la construcción es permanente, las esposas, los grilletes, el expediente, cómo te llaman, se te atribuyen un montón de cosas y vos te vas construyendo esa identidad (Tomasini. Entrevista personal, 2016).

Ahora bien, ¿cómo se presenta este *personaje*? Según Goffman como parte de la fachada personal podemos incluir: “las insignias del cargo o rango, el vestido, el sexo, la edad y las características raciales, el tamaño y aspecto, el porte, las pautas de lenguaje, las expresiones faciales, los gestos corporales y otras características semejantes” (1981: 15). También “códigos lingüísticos, gustos musicales o usos del cuerpo pueden aparecer en primera instancia como marcas superficiales de afirmación identitaria o imposiciones de la cultura de masas globalizada” (Kaplún 2004: 2). Para el caso que nos ocupa encontramos vestimenta, cortes de pelo y marcas corporales (tatuajes, cortes en los brazos), que si bien en un momento

fueron de uso exclusivo de los jóvenes vinculados *al mundo del delito*, luego se fue extendiendo y muchos adolescentes tienen una *fachada* que no corresponde con el *personaje* que representan. Si bien hoy debemos reconocer que ya no estamos en el auge de la *estética plancha*, los adolescentes que se han vinculado a los centros de privación de libertad comparten algunos códigos en común: “el *plancha* será reconocido por una estética bien definida y materializada hasta el fetichismo en la ropa: la infaltable gorrita y zapatillas de resorte- usualmente Nike” (Fraiman y Rossal 2009: 49). De hecho podemos confirmar que en la experiencia analizada en este trabajo todos los adolescentes participantes usaban gorro de visera de esta marca o de imitación de ésta, es que “enarbolar un logo conocido es hacer entrada en la escena de lo cotidiano en una forma valorizada e incorporarse el modo de existencia difundido por los spots publicitarios” (Le Breton 2014: 83). En cuanto a los gestos corporales y pautas del lenguaje nos encontramos que mientras representan en el marco del taller de Teatro del Oprimido el papel de *pibe chorro*, sus gestos son desafiantes, poseen cierta firmeza y falta de articulación en brazos y piernas, la cadera levemente tirada hacia adelante; palabras como *ñeri* y *pariente* aplicadas a casi todo interlocutor, se vuelven muletillas.

En la experiencia en el *Hogar PQR* esto se hizo explícito, cuando los adolescentes estaban realizando juegos y técnicas teatrales actuaban de una manera, pero cuando representaban el papel de *pibe chorro*, su cuerpo y su lenguaje se adaptaba a este personaje. El uso de esta fachada, especialmente en lo que refiere a la ropa reviste más peso simbólico del que parece a simple vista. El slogan de una de las marcas de preferencia de estos adolescentes es *Just do it*, “tan sólo hazlo”, lema que se repite a la hora de vincularse con actividades delictivas. En las dinámicas de armado de la obra, y luego en la escena en sí esto aparecía con claridad, la sencillez del robo, el no pensar, tan sólo hacerlo, como da cuenta este fragmento de la obra:

A1- ¡Dale gas! Es ahora si querés... Si querés comprarte la remera es ahora

Seba- ¿ya? ¿Ahora?

A1- Es ahora, ya, ya tiene que ser. No la pensés, no la pensés Seba...La estás pensando (risas) la estás pensando

Seba- Fa, no sé, no sé

A2- Si no querés, viste como es... (*Le dan el arma*)

A3- Apuntas con el arma y ya está

Seba- ¿Pero robo con el arma?

A2- Claro, es ahora boludo, ¡dale gas!

Frente a esta *fachada* se da un *disciplinamiento estético* (Fraiman y Rossal 2009: 148) en aquellos lugares donde no se quiere identificar al adolescente con un *pibe chorro*. En la cárcel el gorro de visera es aceptado como parte de la *identidad* que representa, mientras que en los liceos por ejemplo es motivo de sanción. En un liceo público de un barrio de Montevideo, un director entró a la clase de una profesora cercana, y sancionó a los adolescentes que estaban usando gorro a la vez que reprendió a la docente por permitirlo. Cuando uno de los adolescentes cuestionó el hecho, el Director respondió: “Eso es parte de una cultura que nosotros queremos erradicar”. Entonces el escenario es el marco, *frame* (Goffman) que delimita la representación, para algunos escenarios una estética es válida e incluso reforzada, mientras que en otros será sancionada. Un elemento fundamental del planteo de Goffman en la construcción de la presentación personal es el uso de los *bastidores*, lugares donde el actor ensaya el manejo de sus impresiones. Si el bastidor es el espacio designado para el despliegue de actividades privadas, es interesante notar cómo en la cárcel los bastidores son reducidos al grado de la inexistencia, no hay intimidad, se limita por tanto la posibilidad de reflexión acerca de las representaciones en los escenarios presentes o pasados (Chihu y López 2000: 245). El problema es que la cárcel es un espacio que no existe en ningún otro lado de nuestra vida, las experiencias vividas dentro no son replicables en el afuera:

(...) por eso no genera estructura. Es decir, genera una estructura que no sirve para ningún otro lado, como dependés de otro todo el tiempo genera infantilización. La cárcel debería ser lo más parecido a algo estructurante, que es aquello que sucede bajo un juego de reglas, no un imperativo de ley, por eso digo que es un espacio “practicado”, todos los días hay reglas nuevas. Los gurises tienen cuestiones de autoestima baja, cuestiones infantiles por la trayectoria misma de vida; son totalmente demandantes, pero demandan en función de esa infantilización. Siempre estuvieron dependiendo de una institucionalidad para reproducir la vida. Eso después en el afuera no te sirve, aunque el afuera funcione mal. No es estructurante, la cárcel los despoja de todo (Tomasini. Entrevista personal, 2016).

En este sentido, se podría plantear que la construcción de identidad que se subraya dentro de la cárcel, no habilita al sujeto para *reinsertarse* en la sociedad, la primera crítica que se le hace es que no socializa al individuo (Castro Morales 2015: 53); máxime cuando ese individuo es absolutamente permeable por su etapa de desarrollo vital. “La prisionización de niños y adolescentes, llevada a cabo con el nombre que sea, provoca deterioros irreversibles, pues no tiene efecto regresivo, como en el adulto, sino directamente impeditivo de la evolución más o menos común de la persona” (Palummo 2008: 29).

Al comienzo de este capítulo nos preguntábamos sobre la salida a esta construcción identitaria, vimos cómo la cárcel subraya ese personaje, a través del espacio y de la interacción con otros; pensar que esta salida puede realizarse dentro de la institución carcelaria es un oxímoron obscuro e irónico como el “penal de Libertad”⁷³:

Ningún sistema carcelario rehabilita, eso es un mito, es falso. Lo que sí sabemos es que cárceles tenemos y tenemos cárcel para rato. Entonces algo hay que hacer con la cárcel, y en esa lógica lo que siempre me gustó es una idea de Alexandro Barata, un criminólogo, que escribió un trabajo que se llama “Por un concepto crítico de reintegración del condenado”⁷⁴. Plantea que a la persona se lo extirpa de su lugar y hay que pensar como se

⁷³ Cárcel para hombres mayores de edad cercana a la ciudad de Libertad, departamento de San José.

⁷⁴ “Resocialización o control social. Por un concepto crítico de ‘reintegración social’ del condenado”, en revista No hay derecho, Buenos Aires, N° 3, 1991, y en Anuario del Instituto de Ciencias Penales y Criminológicas, Facultad de Derecho de la Universidad Central de Venezuela, N° 13-14, 1995/1996.

lo vuelve a integrar. **En esa línea lo que decimos es que todo lo que ocurra en la cárcel no tiene que ocurrir por la cárcel sino a pesar de ella**⁷⁵ (Pedrera. Entrevista personal, 2016).

Algunos de los adolescentes que viven/sufren este sistema también dan cuenta de esto, como fue relevado en el trabajo de campo:

A1- (...) que hagan escuelas pa los gurises, ¿o no? Que le den más vida a los gurises

A2- Más herramientas

A3- No rehabilitás a ninguno acá adentro. Te meten acá para que cumplas una pena no más...salgo de la cárcel y no sé hacer nada, qué voy a hacer...lo mismo.

A1- Claro, salir a robar...acá te meten en una pieza, salís con daño, más dañino⁷⁶

En la entrevista personal realizada a uno de los participantes, nos refirió muchas de las situaciones de tortura física y verbal que vivió durante la detención y el encierro, como se expresa en el diálogo transcripto arriba, ese daño puede conllevar el dañar:

Al indagar un poco sobre las condiciones de encierro, comentó que vivió malos tratos y situaciones de tortura, tanto física como psicológica. Que en el momento de vivirlo no reconocía que eso era una violación a sus derechos, él creía que era una penitencia por lo que había hecho, que recién ahora conoce cuáles son sus derechos. “Te hacen creer que te lo merecés”. En el juzgado siendo adolescente lo colgaron con los brazos para atrás de una reja y lo dejaron allí. Con respecto a la Colonia Berro en sí dijo que cuando lo llevaron al XYZ le dieron “de bomba”, que en el [Centro de encierro fuera de la Colonia Berro] un compañero había quemado unos colchones y que ahí vino el Director del Hogar y le dio una piña en la cara y en seguida llegaron otros funcionarios que le empezaron a pegar, le dieron una patada en los glúteos que le llegó a los genitales y lo dejaron sin respirar, le sangraba la nariz. Dice “después vinieron a decirme que yo era tranquilo y que no tenían que pegarme, pero ya me habían desfigurado”. “Sé que hubo otros compañeros que la pasaron muy mal en

⁷⁵ El subrayado es mío.

⁷⁶ Se acompañó la presentación de la obra de Teatro Periodístico “No es un problema menor” que trataba el tema de la propuesta de baja de la edad de imputabilidad penal adulta a cargo del grupo GTO Montevideo en los Hogares PQR y STU de la Colonia Berro, 5 de setiembre, 2014. Registro de Hogar STU

la *Colonia*, yo porque estuve poco, pero a otros les hacían de todo. Y si no tenías visita era peor, los compañeros que no tenían visita los desfiguraban y no pasaba nada” (Reconstrucción de entrevista personal con Jorge, 2016).

Sin embargo, los adolescentes privados de libertad manifiestan a pesar de los pesares el deseo de *rescatarse*, de al salir de la cárcel poder cambiar el registro identitario. Pero esto debe ser sostenido institucionalmente, el *rescatarse* debería ser acompañado de un *rescatarte*, Leandro adolescente protagonista de la experiencia objeto de esta investigación nos cuenta en la entrevista realizada, que lo llevaron a la audiencia sin decirle ni siquiera a dónde iba: “Me di cuenta que estaba libre cuando se fueron” (Entrevista personal, 2015), no tuvo acompañamiento ni seguimiento, “ni plata para el boleto me dieron”. A.G coincide, desde la experiencia que le da los años de trabajo con adolescentes privados de libertad, con este planteo:

Después, cerca del momento de salir, ser incluidos, que ahora el sistema lo tiene, en algún plan de apoyo al egreso⁷⁷, con trabajo con propuestas concretas, que son orientadas desde antes que salgan, seguidas después y con buenas retribuciones. Porque la ecuación es esa también, que si salen y van a trabajar por seis mil pesos terminan volviendo a delinquir; aquellos que han logrado entrar en programas de estos que están trabajando en el MIDES⁷⁸, o en la UTE⁷⁹, o en lugares donde tienen una buena retribución y están acompañados, esos están yendo bárbaro y no quieren ni volver al lugar donde estaban, quieren ser otros. Y creo que está bueno, esa idea de ser otro es la que hay que trabajar (A. G. Entrevista personal, 2016)

Sobre el *egreso*, término que de por sí amerita un cuestionamiento, ya que se plantea en su acepción más común como “salida de un establecimiento docente

⁷⁷ Se refería al “Programa de Inserción Social y Comunitaria (egreso). Tendrá a su cargo todas las acciones tendientes a obtener un reintegro social exitoso.” (Ley N° 18771, Art. 7, inciso E) tomado de www.sirpa.gub.uy. Actualmente en el marco del INISA es el “Programa de acompañamiento al Egreso en comunidad” que firmó un convenio con el Sindicato Único de la Construcción y Afines (<http://www.inju.gub.uy/innovaportal/file/61909/1/firmadeconvenioinisa-inau-midesinjuysunca.pdf>)

⁷⁸ MIDES: Ministerio de Desarrollo Social

⁷⁹ UTE: La Administración Nacional de Usinas y Trasmisiones Eléctricas (UTE), es una empresa propiedad del Estado uruguayo que se dedica a las actividades de generación, transmisión, distribución y comercialización de energía eléctrica, prestación de servicios anexos y consultoría.

después de haber terminado los estudios” (RAE) y en el caso de los adolescentes privados de libertad suena a sarcasmo; Tomasini nos plantea que:

Está el programa de egreso del MIDES, y del INISA⁸⁰. Se los ve muy poco antes del egreso, 60 días, y pocas veces. Y ahí tenés que ver cuáles son los factores de riesgo reales... Jóvenes en Red⁸¹ no va para esto, los metes en una política social que no funcionó de antemano. Porque muchos de estos gurises ya estaban incluidos en una política social. Esto no funciona para ellos, hay que abordarlo de forma diferente porque cuando vos cometés un delito, siempre algo se rompe por parte tuya. Hay un dolor que hay que manejar por parte del ofensor y de la víctima. El delito es eso, es una forma torpe de decir algo, vos tenés que intentar traducir qué está queriendo decir el gurí. Después de eso hay determinados procesos que se disparan solos, dinámicas que funcionan con algunos gurises no funcionan con los que cometieron delitos (...) hay que pensar sobre todo en dónde se corta el hilo, y esto se da por los lados menos inesperados, no es por el tema del trabajo, no es por el estudio. Hay muchos componentes para manejar (Tomasini. Entrevista personal, 2016).

En la entrevista personal realizada a Jorge, uno de los adolescentes protagonistas de la experiencia, se explicitó esta necesidad de acompañamiento. Al cerrar me agradeció y me dijo: “Para mí está buenísimo esto que estás haciendo, porque es como un seguimiento que vos me haces ¿no?, como un acompañamiento” (Entrevista personal, 2016). Esto comprueba de alguna manera lo que fue anunciado en el cap. 3 *Metodología*, en las entrevistas ya se contaba con un *rapport* (Taylor y Bogdan 1987: 55), generado por el *encuentro teatral*; y sobre este vínculo particular que establece el trabajo teatral me detendré más adelante.

Al 19 de agosto de 2016, el número de adolescentes privados de libertad era de 473, teniendo Uruguay la tasa más alta de América del Sur de adolescentes privados de libertad en relación a su población adolescentes (Vernazza, UNICEF, 2016⁸²).

⁸⁰ Instituto Nacional de Inclusión Social Adolescente actual organismo encargado de los adolescentes en conflicto con la ley (ex- SIRPA).

⁸¹ Es un programa que promueve el ejercicio de derechos de los adolescentes y jóvenes de 14 a 24 años, desvinculados del sistema educativo y del mercado formal de empleo desde un abordaje integral, territorial y en comunidad (tomado de www.mides.gub.uy)

⁸² Imagen N°8 en Documentos Anexos

En esta investigación vamos en la línea de buscar por dónde *se puede cortar el hilo*, sabiendo que no debería ser adentro de los muros, enrejados, engrilletados, esposados. Esa idea de “ser otro” de la que A.G. nos habla en la entrevista, interesa especialmente en esta experiencia, es algo sobre lo que se indagó en las diversas entrevistas, Di Filippo plantea que:

Eso solamente lo permite la práctica estética, que es una potencia exclusiva del arte en todas sus facetas. Porque incluso los vectores posibles de subjetivación que cualquier práctica artística en tanto productor te desata, digamos de ser un pibe que está en cana, subjetivado desde ese lugar, o como “pibe chorro” o como “pibe privado de su libertad”, el vector de subjetividad que te abre que vos seas un actor de repente, ya ahí hay un desdoblamiento que sólo la ficcionalidad permite, o que seas un escritor si escribís. Es un vector de subjetividad alternativo al que el orden social te impone, si encima sobre eso podés crear otro desdoblamiento que te permite la ficción, es decir, no sólo ser un artista sino además ser tal o cual personaje, se multiplica la posibilidad de abrir otras vidas posibles, otras líneas de fuga (Entrevista vía Skype, 2016)

A continuación, se dará cuenta de los *posibles vectores de subjetivación* que se generaron en la práctica de Teatro del Oprimido con estos adolescentes y cuáles fueron sus alcances.

5. Descripción y análisis de la experiencia

5.1. Antecedentes

En noviembre del 2011 la Dirección Nacional de Derechos Humanos del Ministerio de Educación y Cultura (MEC) nos convocó a S.D. y a mí como docentes para desarrollar un proceso de algunos encuentros con adolescentes privados de libertad de la Colonia Berro sobre la base de trabajo con Teatro del Oprimido. El responsable de parte del MEC para esta propuesta fue el Prof. Fernando Willat a quien conocimos ese mismo año en una jornada de Jóvenes Promotores de DDHH⁸³ impulsada por esta Dirección; él ya conocía la metodología de Boal a través de su trabajo en educación popular. En dicha jornada se trabajó la temática de DDHH a través de un taller de Teatro del Oprimido, con más de 50 adolescentes, de entre 14 y 18 años de ambos sexos, provenientes de distintos departamentos del Uruguay, realizado en la Laguna Merín.

Al respecto Willat nos señaló:

Una de las cosas que me pasó en ese encuentro, fue que yo venía trabajando una manera de conceptualizar el tema de DDHH y encajaba demasiado bien con lo que hacían Uds. Había una reflexión sobre el poder en lo que ustedes trabajaban; con el cuerpo, con las dinámicas del Teatro del Oprimido, y eso ya fue suficiente para decir: algo tenemos que hacer, algo tenemos que inventar (Entrevista personal, 11 agosto de 2015)

En octubre del 2011, Javier Miranda⁸⁴ le solicitó a Willat que presentara una propuesta para la convocatoria de *La Diaria* llamada *El día del futuro*, tal como se describe en el llamado de la misma: “(...) se propone reunir a amplios sectores de la sociedad civil, la academia y la política del país y la región, para generar una

⁸³ “Encuentro en Lago Merín de promotores de Derechos Humanos”. Centro MEC Río Branco. Web. 10 mayo 2016 <www.centromecriobranco.blogspot.com.uy/2011/10/encuentro-en-lago-merin-de-promotores.html>

⁸⁴ Trabajaba en la Dirección de DDHH del Ministerio de Educación y Cultura en el momento de la experiencia, luego paso a ser Secretario de Derechos Humanos de Presidencia. Actualmente es el Presidente del Frente Amplio.

instancia al año dedicada a la reflexión sobre el acontecer a mediano y largo plazo”.⁸⁵ Ese año, fue la primera edición que convocó a 46 organizaciones en torno a una agenda que incluyó 67 actividades.

Lo que motivó a Willat a pensar en realizar talleres de Teatro del Oprimido para esta convocatoria tiene que ver con su experiencia personal y profesional en torno al trabajo sobre la temática de Derechos Humanos; su conocimiento del Teatro del Oprimido y de nuestro trabajo. Así como la preocupación por la situación de los adolescentes y jóvenes detenidos en la Colonia Berro:

Cuando entré a la Dirección de DDHH del MEC, una de las líneas que nos planteamos trabajar era la de Proyectos de Promoción y Educación en DDHH con Jóvenes Promotores y además que hubiera promoción de DDHH dentro de las instituciones (...) Uno de los lugares en que desde el principio pensamos en meter un proyecto de esos fue en la Colonia Berro (Entrevista personal, 11 agosto de 2015).

Entonces se planteó:

(...) por qué los gurises de la Colonia Berro no dicen ellos lo que tengan para decir, era en cierto modo un proyecto de participación. Estaba muy salado, pero ahí yo confiaba en Uds. Está muy salado decir habilito un espacio de participación de estos gurises, porque es abrir una herida, abrir una llaga, decirle qué pensás del futuro a un guacho que precisamente una de las cosas que siente es que no hay futuro. Pero me parecía que el Teatro del Oprimido podía encarar ese desafío (ídem)

El objetivo fue que los adolescentes se posicionaran como protagonistas del hacer creativo reflexionando sobre su pasado, en la búsqueda por construir un futuro distinto. Para ello pretendíamos llegar a la creación de una obra de *Teatro Foro*, y que en el proceso de creación pudieran problematizar las condiciones sociales y políticas que enmarcan su existencia. Al concluir el proceso, la obra sería presentada en la denominada *Escuelita* de la Colonia Berro, un lugar *neutral* donde concurren adolescentes de los *hogares* para recibir clases de educación formal y talleres.

⁸⁵ “Sobre el evento”. “Día del Futuro”. *La Diaria*. Web. 10 mayo 2016.
<www.diadelfuturo.org/sobre>

Fernando Willat conocía a A.G quien trabajaba en ese momento en el Área Educativa de la Colonia Berro, a través de él, se hizo el nexo con la dirección de esta Institución. Es interesante hacer una pequeña digresión para explicar el contexto en el cual trabajaba el equipo de recreación, del cual A.G formaba parte, de la Colonia Berro:

Nosotros respondemos a un llamado público del MIDES⁸⁶, que pedían recreadores para niños en situación de calle. Cuando nos presentamos al MIDES y entregamos el C.V. y demás, empezamos a participar de un proceso de selección que ibas superando etapas, y en la última nos dicen que en realidad es un llamado para niños en situación de calle que están privados de libertad y que además están en la Colonia Berro. (...) era una Consultoría Técnica en Recreación, de hecho los tres éramos de áreas distintas, en mi caso área educación y entrenador deportivo, un asistente social y una recreadora y tallerista plástica⁸⁷. Ahí se armó el equipo y al final de ese primer año hicimos un informe que sugería la continuidad del trabajo (A.G. Entrevista personal, 15 de marzo de 2016).

Importa notar la sinonimia que existe para el llamado del Ministerio de Desarrollo Social entre niños en situación de calle y adolescentes en situación de conflicto con la ley y privación de libertad; se explicita la continuidad de círculos perversos a la que hacen referencia Fraiman y Rossal (2011: 70) entre niños y adolescentes que deben ser amparados y adolescentes en conflicto con la ley que terminan en el sistema de responsabilidad penal: “ya que nuestro Estado es más eficiente para encarcelar a los criados en la calle que para ahorrarles esa suerte” (Fraiman y Rossal 2011: 86).

Volviendo a los orígenes de esta experiencia, el equipo de *Recreación* acepta la propuesta realizada desde la Dirección Nacional de DDHH del MEC y sugiere el *Hogar PQR* como el que contaba con las mejores condiciones para llevarla a cabo:

(...) era un grupo que parecía adecuado para una experiencia de ese tipo. Que lo podían aprovechar, entender, aceptar. Parecía haber condiciones

⁸⁶ Ministerio de Desarrollo Social

⁸⁷ Se entrevistaron para este trabajo a dos miembros del equipo.

favorables. La Colonia Berro es un sistema absolutamente perverso, donde los distintos hogares son como una especie de círculos sucesivos del infierno (Willat, Entrevista personal, 11 de agosto de 2015).

En este sentido y continuando la analogía, el *Hogar PQR*, sería uno de los penúltimos círculos, ubicándose antes del entonces llamado *Hogar Ser*. Ameritaría todo un apartado referirnos a la ironía que implica en este contexto la denominación *hogar*, palabra etimológicamente asociada al fuego que reunía a la familia,⁸⁸ pero sería excedernos de los límites de este trabajo, simplemente marcamos el signo de atención que debería tener el término. Con respecto al *hogar* seleccionado Mauro Tomasini de SERPAJ nos comenta:

Desde el punto de vista formal el *PQR* es un centro de *media medida*, tenés o tendrías que tener tres tipos: abierto, semi abierto, y cerrado (...). Abierto ahora no hay ninguno, aunque desde el punto de vista de la práctica a veces *Cerrito* y *Hornero* funcionan como abierto. (...) *Ituzaingó*, *Piedras* y *Sarandí* son de *media*. Y el *Ser* de *máxima* (seguridad). Cuál es la diferencia, es muy difícil a veces decir (...) es, a veces salir al pasillo de las celdas, es, a veces salir al salón del centro, es salir afuera del Centro, afuera del perímetro, es muy difícil determinar el criterio. (...) *Sarandí*, *Piedras* e *Ituzaingó* pasaron a tener un poco la dinámica de los lugares de máxima seguridad. En general todo se replica, en el sentido del castigo en estos centros (Entrevista personal, 2016).

El *Hogar PQR* fue elegido por varios motivos según nos explica A.G, motivos de funcionamiento de la Institución – que la Dirección del centro estuviera afín a realizar la propuesta- y por razones del proceso en sí – que los adolescentes rotaran lo menos posible para poder culminar el proceso-: “En general los gurises por conducta o por los tiempos de las penas rotan mucho, incluso dentro de Berro. Porque la rotación, como decir, es un factor de cuidar a los gurises y a los funcionarios, entonces cuando un gurí no da más lo sacan para otro lado” (A.G Entrevista personal, 2016). Asimismo, nos comenta que la Dirección se mostraba interesada en desarrollar propuestas educativas, ya que era nueva y tenía intenciones de acompañar socio-educativamente el encierro. C.A miembro del equipo de recreación coincide en la entrevista realizada con el planteo de A.G:

⁸⁸ De hecho, en Grecia para denominar a la familia se conservaba la palabra *epiestía*, “en torno al hogar”.

En cuanto al hogar en principio se seleccionó uno de los hogares con los que el equipo trabajaba (no asistíamos a todos), luego se buscó que fuera uno, que les permitiera participar de la propuesta de la manera más completa posible, es decir siguiendo todo el proceso, incluida la muestra, además que fuera un centro que no estuviera saturado de propuestas y por último tuvimos en cuenta la receptividad de las autoridades del hogar (Entrevista personal, 2016)

La importancia del vínculo previo que existía entre los recreadores y los adolescentes fue fundamental ya que sin esa confianza mutua el proceso no hubiera podido realizarse en el corto plazo del que disponíamos, como se ampliará más adelante.

Los encuentros fueron realizados en el comedor del *Hogar*, es un rectángulo delimitado a uno y otro costado por rejas, ubicado en la planta baja. Constituye un lugar reducido para el trabajo corporal con adolescentes, con obstáculos fijos como las cuatro mesas con sus respectivos bancos de metal, y dos columnas que interrumpen el espacio en el medio. En la planta alta se encuentra el celdario, dos pasillos con celdas en ambos lados, las mismas son de puertas ciegas con una mirilla. Desde Serpaj se plantea que en general hay de siete a ocho adolescentes por celda, unos 36 adolescentes para un lugar que tiene 20 plazas, lo que catalogan como hacinamiento crítico (Tomasini Entrevista 2016).

En este espacio se desarrolló el hecho teatral de talleres, creación de la dramaturgia, escenografía y vestuario de la obra y los ensayos. La presentación fue realizada en otro espacio dentro del predio de la Colonia Berro: la *Escuelita*. Este contexto es clave para el desarrollo y posterior análisis de la experiencia:

(...) si el contexto social, histórico y cultural, interviene de manera decisiva en la significación y resignificación de los espectáculos teatrales, al mismo tiempo éstos modifican de alguna manera la experiencia individual y colectiva de una sociedad y se vuelven oportunidades y espacios privilegiados para la elaboración del imaginario colectivo, sobre todo en momentos convulsionados. Esta es la forma que adopta el viejo planteo sobre si el teatro puede incidir en las relaciones de poder en la sociedad e incluso si puede contribuir al cambio social (Mirza 2007: 17).

5.2. La experiencia

5.2.1. Introducción. *Prólogo.*

La experiencia consistió en una serie de encuentros con adolescentes del *Hogar PQR*, a quienes se les presentó la metodología de Teatro del Oprimido con el objetivo de una rápida creación de una pieza de *Teatro Foro*, como ya se explicó para su presentación en el marco de *El Día del Futuro*. La planificación consistía en presentar el Teatro del Oprimido a través de juegos, ejercicios y técnicas, luego se pasaría al armado de la pieza de *Teatro Foro*, creando la dramaturgia y estética de la misma y utilizando *técnicas de ensayo* (Boal 2006: 296-315). Finalmente se realizaría la presentación al público, que en la planificación estaba prevista en la llamada *Escuelita* de la Colonia Berro para adolescentes privados de libertad de ese y otros *Hogares*. El modo condicional fue elegido en esta descripción porque como toda planificación educativa estuvo sujeta a los emergentes y como se describirá más adelante fue modificada en función de las necesidades específicas del contexto y de los participantes. Se vio la necesidad de incluir un día más de trabajo con el fin de realizar una evaluación y compartir la experiencia con todos los adolescentes del *Hogar* seleccionado quienes “por motivos de seguridad”, finalmente no pudieron asistir el día de la presentación.

Si toda planificación debe adaptarse a la realidad concreta, en este caso en particular la misma estaba más llena de incógnitas que lo habitual, como docentes a cargo no tuvimos posibilidades de presentar previamente la propuesta a los adolescentes, ni de saber cuál iba a ser el método de selección de los posibles participantes, sus características, intereses, experiencias previas; la única condición que pudimos solicitar fue la necesidad que estuvieran en todos los encuentros. El equipo de recreadores con quienes se coordinaba tampoco podía influir en la selección, fueron los funcionarios quienes la realizaron. Así fue que

en el primer encuentro *bajaron*⁸⁹ a diez adolescentes que no tenían claro de qué trataba la actividad, lo único claro es que era una posibilidad de salir de sus celdas. De estos, sólo seis culminaron el proceso, algunos salieron en libertad o fueron trasladados a otro *Hogar* o no se encontraban en condiciones para participar debido a la excesiva medicación psiquiátrica y optaron por retirarse.

Se toma como una categoría de análisis el enfoque dramaturgico de Goffman (1981), quien aplica las metáforas teatrales con el propósito de analizar la manera en que los individuos actúan y se presentan ante sí mismos y ante los otros. Si toda interacción social es una actuación, en el sentido de representar un papel frente a una audiencia, al variar esta audiencia el papel representado también varía. Esto puede ser comprobado claramente en la experiencia, ya que estos adolescentes que pueden haber resultado peligrosos en otros contextos (en ningún momento se indagó sobre las causas de su privación de libertad, dado que no era información relevante para llevar a cabo la tarea) se comportaban en el marco del taller de teatro de forma totalmente inofensiva, llegando incluso a sentir temor de representar -ahora sí teatralmente- frente a otros. De toda la experiencia que conforma el objeto de estudio, nos va a interesar para el análisis realizar *disecciones* artificiales, nos enfocaremos en la descripción en términos teatrales: *escenario*, *actores* y aquellos acontecimientos que marcaron la *peripecia* llevándonos en la búsqueda de una nueva dirección (Pavis 2007: 334). Se tomará especialmente en cuenta el primer contacto con los adolescentes participantes, el momento en que “se levanta el telón”, el resto de los encuentros serán analizados junto con la construcción de la obra y los ensayos. Finalmente destinaremos un espacio aparte para el día de la *acción*: la presentación al público y otro para *el epílogo*: las prolongaciones y consecuencias.

⁸⁹ Término empleado tanto por los adolescentes que al vernos llegar gritaban desde las ventanas de sus celdas “bajame a mí” como por los funcionarios: “ya los bajamos” o “falta bajar a fulano”. El *Hogar* cuenta con dos pisos, arriba las celdas y abajo diferentes espacios entre ellos el comedor donde se desarrolló la actividad.

5.2.2. *El escenario*

Utilizamos el espacio central del comedor⁹⁰ de espaldas a las ventanas que dan a la entrada del *Hogar*, quedando de frente la ventanilla por la cual se les suministra la comida. Esta elección no fue arbitraria, las ventanas eran fuente de distracción permanente, atraían el interés sobre quienes llegaban y salían, sobre los sonidos venidos del afuera, ese afuera tan deseado como negado.

El espacio no favorecía la concentración y confianza de los participantes ya que era intervenido por educadoras de una ONG que necesitaban pasar con adolescentes a los otros salones y algunos funcionarios del *Hogar* veían la actividad desde la reja que daba entrada al espacio. Además de esta distorsión, se generaba otra aún mayor en el piso de arriba: la sonora. Los adolescentes que no habían sido *bajados* golpeaban puertas y rejas permanentemente, gritaban solicitando diferentes cosas que necesitaban de los funcionarios – salidas al baño, llamadas de teléfono, participar de la actividad-, había ruido al abrir y cerrar las rejas; esto sucedía de tal forma que los talleres se daban gritando los unos a los otros para poder escucharnos. No es posible transcribir lo realmente ensordecedor y angustiante de estos sonidos, frente a los cuales los adolescentes estaban acostumbrados.

Otro elemento a tener en cuenta en relación al espacio era la suciedad del mismo, durante los encuentros teatrales el instrumento de trabajo es el cuerpo, por lo tanto, se necesita que éste pueda ser utilizado con comodidad, usando el piso tanto para sentarse como para realizar ejercicios; en este caso no se podían usar las sillas con comodidad ya que estaban fijas, adosadas a las mesas y no eran suficientes. Las paredes y el suelo también estaban sucios, con manchas que denotaban viejas y nuevas escupidas. Todas estas circunstancias condicionaban

⁹⁰ Imagen N° 9 y 10 en Documentos anexos.

directamente nuestro trabajo y la predisposición de los adolescentes al mismo, para el primer encuentro teníamos planificados juegos muy dinámicos, que no implicaban utilizar especialmente el suelo. Para el resto de los encuentros todas estas condiciones desconocidas hasta el momento, fueron tenidas en cuenta en la planificación.

Me acuerdo que todo estaba como muy abandonado, todo estaba muy sucio, con muchos escupitajos secos en la pared, y el piso también muy sucio... suciedad vieja que hacía mucho, mucho, que nadie limpiaba. Desde que llegábamos a la puerta de calle (...) los gurises ya desde las celdas que estaban arriba, entre las cosas que tenían colgadas en los barrotes nos gritaban: “bajame a mí” “vamos a hacer fútbol”. Y después también mucho ruido a metal y a golpes contra las rejas, mucho grito, mucha intensidad de voces, portazos, insultos, todo muy mezclado (S.D. Entrevista personal, 2016)

La inquietud que este espacio genera se despliega en dos sentidos, uno *teatral* y otro *humano*. El primero se refiere a las condiciones propicias para trabajar, el segundo a las condiciones mínimas indispensables para habitar. Si estos espacios se vuelven inhabitables para quienes deben forzosamente estar allí⁹¹, cuestionarlo para el trabajo teatral parece fuera de lugar, aunque el intento de hacer teatro allí es volverlo habitable de alguna manera. En relación a esto A.G que acompañó toda la experiencia nos comenta:

(...) creo que hay una realidad con la que la Institución no ha podido a pesar de los esfuerzos, que es dignificar los espacios. Es decir, son jóvenes que están privados de libertad, y en los centros en los que me ha tocado trabajar, el ruido, el olor, la higiene, las conductas, los vocabularios, todo habla de un mal ambiente (Entrevista personal, 2016).

Winnicott maneja un concepto que interesa traer a colación: no es posible cometer un delito o realizar conductas antisociales sin despertar en la sociedad *sentimientos inconscientes de venganza* (1947 en Rodríguez 2016: 121). El espacio

⁹¹ Esta situación se repite en los *Hogares* ya sean de amparo o medidas. Desde nuestro trabajo de campo pudimos confirmarlo tanto en espacios de la Colonia Berro como otros Centros visitados, donde por ej. el baño que utilizan los docentes no tiene puerta, el profesor la apoya sobre el marco cuando debe hacer uso del mismo. Carmen Rodríguez hace referencia a esto, desde dormitorios sin ventilación ni luz, humedad y paredes quemadas hasta ratas que salen de noche cuando la luz está apagada y muerden chicos (2016:120).

repercute directamente en los seres que lo habitan y en su actuación ¿qué ocurre cuando se trata de un espacio ominoso, imposible de ser trasladado al mundo de “afuera” y que al mismo tiempo el sujeto no puede evadir? ¿Cómo repercute eso en su actuación? En este sentido lo que genera la cárcel no es reproducible en la vida de “afuera”, no contribuye a la socialización sino todo lo contrario, como ya fue ampliado anteriormente.

Cómo generar en este espacio algo que pueda ser estructurante, algo que pueda ser replicado en el afuera. Esas acciones dependen de los sujetos que las ejecutan, determinadas circunstancias permiten desarrollar otras potencialidades.

5.2.3. Los actores

El primer día se presentó la propuesta, los objetivos y el funcionamiento a los nueve adolescentes que quisieron participar -uno quedó observando-. La información con respecto a los talleres no fue brindada con anterioridad a los adolescentes quienes, en el primer encuentro frente al desconocimiento de la propuesta y al ver a los recreadores, preguntaban si *había fútbol*. Al no contar con un interés previo se pidió explícitamente “un voto de confianza”, probar cómo era esto de hacer teatro, y si luego de intentarlo no les gustaba no tendrían que volver al taller. Con respecto a esta *selección* A.G nos comenta que:

Correspondió al Centro. Nosotros trabajábamos de esa manera, los directores y coordinadores que sabían de la conducta de los chiquilines eran los que realizaban la invitación a participar de la actividad. No sabíamos los nombres, habíamos hablado sí de algún criterio básico. Esto que Uds. nos habían adelantado, que tenían que participar un mínimo de seis talleres, que tenían que luego de empezar continuar, y que al final ya se les había adelantado que iba a haber una muestra, que lo trabajado iba a tener una actividad de cierre. Que de por sí solo eso a los chiquilines los motiva (Entrevista personal, 2016).

Uno de los adolescentes nos comentó que la invitación fue a presenciar como

espectador una obra de teatro, a lo que enseguida accedió: “así salgo un poco [de la celda]” (Leandro. Entrevista personal 2015). Importa subrayar que cualquier oferta es válida si implica salir de la celda, lo que también fue visto en otras actividades en *Hogares* de encierro⁹². Leandro nos comentó que en los meses que estuvo detenido, unos tres en el *Hogar PQR*, luego en el [Centro fuera de la Colonia Berro], se pierde un poco en el recuerdo, dice que vuelve a entrar a la Colonia Berro y dentro de ella por haberse fugado es encerrado en el *Hogar XYZ*, luego lo pasan al *Hogar STU*. En total por lo que pudimos calcular un período de siete a nueve meses, durante el cual la única actividad que tuvo fue *el teatro*, y a veces “las chicas esas que me sacaban a dibujar [ONG]”. En los dos meses que estuvo en el *Hogar XYZ*, salió al patio solo un día, “porque estaba en las celdas de adelante que son los únicos que salen” (Entrevista personal, 2015), esto es explicitado por el Instituto Nacional de Derechos Humanos quien señaló esta grave situación:

los menores pasaban *entre 20 y 23 horas encerrados*, por lo cual el INAU estaba incumpliendo una sentencia judicial que en 2008 exigió la reducción de los tiempos de encierro. El INDH describió que las celdas no tenían baños, que los jóvenes no tenían acceso a lectura u otras actividades educativas, y que un alto porcentaje era medicado con psicofármacos.⁹³

Como vimos en la entrevista con A.G, la prioridad de la Institución es la seguridad, ciñéndose a una lógica del castigo mientras que las actividades educativas quedan totalmente relegadas:

(...) lo que pasa que eso muchas veces choca con esta otra “responsabilidad” que tiene la Institución que es privarlos de su libertad... entonces estamos en eso, entre restituir derechos y privarlos de libertad por lo que hicieron mal (...) sobre todo que no se fuguen (...) Yo lo que veo es que el sistema, en esto que me preguntabas vos hoy de los lugares, no fueron locales pensados en dignificar la estadía de estos menores durante la privación de libertad, entonces los lugares educativos están siempre en

⁹² En la visita con la obra “No es un problema menor” al *Hogar STU*, donde se dio el siguiente diálogo: “Actriz- ¿Qué piensan los demás? Nos gustaría saber qué les parece porque para eso hacemos la obra, para conversar con Uds./A1- No quieren hablar, vienen pa salir de la pieza no más (risas) (Registro de debate en *Hogar STU*)

⁹³ Rodríguez, Roger. “La impunidad permite seguir violando hoy los derechos humanos a menores y adolescentes” en el diario *La República*, 17 de junio de 2014.

segundo, tercer o cuarto plano (Entrevista personal, 2016).

En este contexto no es de extrañar que los adolescentes tuvieran *a priori* una buena disposición a venir al taller lo que vivían como *aire*: “la cárcel es un lugar de violencia pura y dura, y esto oxigena, hace entrar aire, y disminuye la violencia que el sistema mismo genera en los adolescentes (...) todas esas experiencias porque permiten airear un cotidiano abrumador, y más aún el trabajo con el cuerpo que hace el Teatro del Oprimido especialmente en estas edades (...)” (Pedrera, Entrevista personal 2016). El entusiasmo posterior tiene que ver con que se apropiaron de la propuesta a la que empezaron a vivenciar como protagonistas, para ello como ya se dijo, fue fundamental el conocimiento previo que tenía el equipo de recreación, fuimos *introducidos* en base a un vínculo de confianza pre existente lo que hizo que ya nos *miraran con buena cara*. Willat, comparte que el nivel de comunicación fue espontáneo desde el comienzo, esto lo atribuye también al trabajo específico desde el Teatro del Oprimido que genera un nivel de comunicación propicio para el vínculo con adolescentes:

Ellos perciben las cosas no dichas. Creo que el Teatro del Oprimido también crea una preparación para eso, entonces cuando caés desde ese lugar generás un medio – diferente- de comunicación. Los gurises de La Pascua [en referencia a un proyecto en el que trabajó unos años antes] decían “las palabras son la cara, la careta”. Lo que están diciendo es que las palabras son el discurso hipócrita de una sociedad que se pone justificaciones para todo (...) (Entrevista personal, 2015)

Como señala Proaño en torno a una obra de teatro que manifiesta, “la invalidez del logos; la palabra ya no tiene la función de revelar una realidad sino de esconderla (...)” (2007: 58).

Los otros actores que estuvieron involucrados en el proceso fueron los adultos del equipo recreativo y Fernando Willat del MEC. Tanto la Directora como los funcionarios del *Hogar*, se abstuvieron de participar, sólo estuvieron presentes el día de la presentación al público y participaron de una manera muy peculiar que analizaremos más adelante en el día de evaluación y despedida. En algunos

momentos, durante los encuentros miraban desde atrás de las rejas y realizaban comentarios hacia los adolescentes, algo que se vivía como distorsión y mecanismo de control. A lo largo del análisis veremos diferentes actitudes de parte del mundo adulto que podríamos enmarcar en lo que Carmen Rodríguez denominó *lo insoportable en las instituciones*: “hay algo de sostener en el soportar, y algo de soportar en el sostener, pero sobre todo hay algo en el no sostener que se vuelve insoportable” (2016: 89). No se pretende con esto demonizar a los funcionarios, lo que de alguna manera nos libraría, sino por el contrario complejizar el problema. C. A nos afirma que es necesario comprender que:

Cuando trabajamos en lugares con poblaciones extremadamente vulnerables (esto lo he visto luego en otras instituciones) también los trabajadores son vulnerados en sus derechos, en sus condiciones laborales, en sus posibilidades, esto lejos de intentar exculpar a la funcionaria es simplemente poder reflexionar desde otras perspectivas. También era y sigue siendo real que quienes asumen estar en esos “cargos” vienen de historias de vida complejas, muchas veces no poseen formación especializada, y el trabajo es solo un fin para subsistir, lejos están por lo tanto de poder hacer un piense sobre prácticas, modelos o paradigmas (Entrevista email, 2016)

Tomasini de Serpaj, que funciona como contralor coincide con lo arriba expuesto:

(...) el asunto es un poco más complejo, porque si vos podés ingresar al Estado, un lugar que teóricamente es estable, sin trayectoria educativa, y pasar a ganar un sueldo importante...la defensa que hacés de eso es muy jodida (...) El tema es que acá trabajan con gurises que están encerrados, “si a mí me dicen que tengo que enterrar a los gurises por mi sueldo, yo los entierro” esto me lo dijo un funcionario. Porque hay más precariedad, porque no es fácil conseguir un trabajo... Si no lo entendés de esa óptica, nos quedamos en verlos como monstruos. Y en general a los monstruos les atribuimos cosas falsamente, nos simplifica... (Entrevista personal, 2016)

Como señala Rodríguez es evidente que esto, que es un vago intento por comprender la complejidad del sistema que vulnera tanto a adolescentes como a trabajadores no los exculpa de las violaciones a Derechos Humanos que ocurren *intramuros*, por las cuales algunos han sido juzgados y muchos más permanecen impunes rotando dentro del sistema (2016: 79-81).

5.2.4. Se levanta el telón o se abren las rejas. Primera jornada

Aquí nos queremos referir al primer contacto con el grupo de adolescentes y las dinámicas trabajadas. Fuimos acompañados por Willat, y tuvimos un primer encuentro con el equipo de recreación en su *oficina* en el edificio de la *Escuelita*. La descripción que realizamos del espacio para el *Hogar PQR*, se podría replicar para este edificio, paredes destruidas, baños para los que había que juntar agua en baldes, la *oficina* intentaba instituir cierto orden y belleza dentro del caos. Podríamos decir que el espacio era *igualador* para adolescentes presos y personal adulto, con el consecuente deterioro que esto tiene en las personas. Luego fuimos los tres miembros del equipo de recreación, los dos docentes de Teatro del Oprimido y Willat al *Hogar*, fue la única instancia en la que hubo tantos adultos, luego oscilaban entre 4 o 5. Para entrar al *Hogar* hay que pasar una primera reja, luego un pasillo alambrado al aire libre, una segunda reja y finalmente se entra al edificio. Como relató S.D en la entrevista (2016) ya desde este momento, a través de las ventanas del celdario aparecían manos que gritaban pidiendo: “*pedí por mí profe*”, “*llámenme a mí*”, “*¿qué hacemos hoy?*”.

Un elemento a destacar es el uso del tiempo, vital en toda planificación, que aquí se reducía considerablemente, ya que había un tiempo de espera de apertura de rejas para llegar al espacio y luego para que cada adolescente accediera al lugar de trabajo lo que implicaba que se lo trajera en forma individual con el consecuente abrir y cerrar de rejas. El primer día las actividades planeadas se vieron reducidas, además por la novedad del encuentro. Como señala Goffman:

Cuando un individuo llega a la presencia de otros, estos tratan por lo común de adquirir información acerca de él o de poner en juego la que ya poseen. (...) los observadores pueden recoger indicios de su conducta y aspecto que les permitirán aplicar su experiencia previa con individuos aproximadamente similares al que tienen delante o, lo que es más

importante, aplicarle estereotipos que aún no han sido probados (1981: 3)

Para los días sucesivos esto fue tomado en cuenta y ambos aspectos: experiencia previa y estereotipos, jugaron su rol en la planificación. Algunas actividades no se podían realizar en un primer encuentro, aquellas que implicaran demasiada exposición o contacto físico; otras fueron utilizadas viendo la buena disposición y rompiendo nuestros estereotipos.

Me acuerdo que armamos una batería de juegos, y que tratamos de armar el taller en distintos momentos. Empezar por juegos que son más entradores, sencillos, más cotidianos, para después ir entrando en profundidad. Lo que sí me acuerdo que todo iba muy rápido, íbamos descartando juegos, a partir de lo que habíamos planificado íbamos en movimiento, en una cuestión muy dialógica. Cuando uno planifica antes de encontrarse con la gente, uno va con preconceptos, ya elegir un juego es un preconcepto (S.D. Entrevista personal, 2016)

Se comenzó como ya fue explicitado en el capítulo sobre Teatro del Oprimido con ejercicios y juegos de lo que se llama *arsenal del Teatro del Oprimido* (Boal 2006) algunos de los utilizados fueron⁹⁴: “Buenos días” (Boal 118), “Contrario de Jack”, “Tres duelos irlandeses” (Boal 116)⁹⁵, “Una persona asusta, otra protege” (Boal 189), “1, 2, 3 coronita es- variante-” (Boal 113); todos ellos pertenecientes a la 1^{er} Categoría menos el tercero que es un *juego de imagen*. Es necesario aclarar que no hay una receta, sino un *arsenal* a disposición para que pueda ser adaptado a las circunstancias, “o Arsenal e as técnicas do Teatro do Oprimido foram feitos para as pessoas e não as pessoas para as técnicas e para o Arsenal” (Boal 1996: 73)⁹⁶. El objetivo en este caso, como relata S.D. en la entrevista, era que funcionaran como *gancho*, es decir, que los juegos fueran lo suficientemente atractivos para que los participantes tuvieran deseos de volver en el próximo encuentro:

⁹⁴ Ver Imagen N°11 y 12 en Documentos anexos – en las imágenes también se da cuenta del deterioro del espacio-.

⁹⁵ Los juegos que fueron utilizados y ya están descriptos en los libros de Augusto Boal no serán detallados. El juego “El contrario de Jack” consiste en dar órdenes a los participantes: caminar, detenerse, saltar y luego decirles que las mismas se invierten, caminar quiere decir detenerse, etc.

⁹⁶ “El Arsenal y las técnicas de Teatro del Oprimido fueron hechos para las personas y no las personas para las técnicas y para el Arsenal” (Traducción mía)

(...) nada se detenía en ningún momento, todo era muy rápido y muy intenso. Había una demanda constante de mantener la atención de los gurises, uno tenía la sensación que si no continuabas rápido ibas a perder el hilo que los tenía enganchados de la propuesta, que no se distrajeran con otra cosa como ir a mirar por la ventana. Que pudieran entregarse al juego y al disfrute de jugar de manera simple (Entrevista personal, 2016)

El juego “una persona asusta, otra protege” es especialmente utilizado para trabajar con el valor de *metáfora social* que Boal le atribuye a los juegos; nos interesa el momento en que se pide que cada participante elija en secreto una persona *peligrosa* para alejarse de ella, esto es luego analizado con los participantes haciendo una transposición a la vida en sociedad, ¿qué sujetos son presentados como peligrosos?, ¿por qué?, ¿de quiénes nos alejamos?, ¿qué medios legitiman la peligrosidad de un sujeto?. El juego “1, 2, 3 coronita es” es muy conocido, forma parte de la tradición de juegos de niños, en la variante, se le entrega un objeto a una de las personas del grupo y la consigna es que el objeto vaya pasando por los diferentes miembros del grupo. Quien está al frente gritando “1, 2, 3 (...)” debe intentar descubrir quién tiene el objeto. Si lo descubre todo el grupo retrocede, si no lo descubre todo el grupo continúa avanzando. De esta manera se deben crear estrategias grupales para *vencer* en colectivo y no en forma individual. Esta dinámica es muy buena para iniciar un taller de teatro, para objetivar el valor del colectivo y el logro común.

Al final del primer encuentro se pasó a realizar un juego que cerrara la parte práctica: el nudo⁹⁷. Se pide a los participantes que hagan una ronda, que cierren los ojos y caminen hacia el centro buscando manos de las que tomarse, luego ya de ojos abiertos deben desanudarse para quedar en ronda nuevamente. A este juego nos referimos al decir que logramos vencer nuestros estereotipos, los que se representaban la dificultad para el contacto físico, para cerrar los ojos; los adolescentes se entregaron a esta dinámica con total confianza, buscando en equipo llegar al objetivo final. El *nudo desatado* fue quizás un preámbulo de los otros logros que este grupo iría a tener. Siguiendo el planteo de Goffman, al

⁹⁷ Imagen N°13 en Documentos anexos.

cambiar el auditorio, el personaje que estos adolescentes tenían que representar no era el del tipo duro, sino que se podían permitir cerrar los ojos, quedar vulnerables para encontrarse desde el tacto con otro; A.G nos comentó en la entrevista que desde la Dirección del *Hogar* les decían que estaban sorprendidos de la buena conducta de los adolescentes. Algo que Pedernera desde su experiencia puede suponer, sin haber participado de los encuentros: “(...) la cárcel es un lugar de violencia pura y dura, y esto oxigena, hace entrar aire, y disminuye la violencia que el sistema mismo genera en los adolescentes. Seguramente cuando ustedes estuvieron ningún chiquilín se violentó” (Entrevista personal 2016). En los sucesivos encuentros las dinámicas se agotaban rápidamente quizás porque como explica Rodríguez experiencias de este tipo *son un vaso de agua en el desierto* (Entrevista personal, 2016).

Uno de los objetivos del Teatro del Oprimido es extrañarnos frente a lo que se vive como *natural*:

(...) haciendo teatro, aprendemos a ver aquello que resalta a los ojos, pero que somos incapaces de ver al estar tan habituados a mirarlo. Lo que nos es familiar se convierte en invisible: **hacer teatro**, al contrario, **ilumina el escenario de nuestra vida cotidiana (...)** **el teatro es la verdad escondida** (Boal 2009c).

Por este motivo se eligieron los enunciados que están en negrita para dejarlos en cartulinas en la pared en este primer encuentro⁹⁸, se leyó el discurso completo del que fueron extraídos y se pasó a su análisis. Es interesante notar que la cartulina fue conservada en el mismo lugar hasta el último día, ese cuidado en un espacio que no invita a *cuidar*, es una de las acciones que nos habla de la importancia que esta experiencia tuvo para los adolescentes.

⁹⁸ Imagen N°14 en Documentos anexos.

5.3. *Peripetia* (s)

Algunos hechos reveladores en esta experiencia fueron tan significativos que nos llevaron a la búsqueda de otra dirección despertando el interés de realizar esta investigación. El primero corresponde a lo que se comentaba referido al proceso de selección de los adolescentes y las condiciones en que fueron *invitados* a participar, lo que tiene su correlato en un acontecimiento que se dio en el segundo encuentro. El segundo acontecimiento tiene que ver con la imagen de sí mismos que tienen estos adolescentes, ubicándose al comienzo de los talleres en el lugar de opresores, no pudiendo encontrar situaciones en las que fueran oprimidos. El tercero se vincula con el reconocimiento formulado como pregunta el día de la presentación de la obra, en el que uno de ellos se cuestiona sobre su *identidad*, “¿ahora somos actores?”.

5.3.1. Acontecimiento 1

El primer acontecimiento revelador se dio en el segundo día de taller, se solicitó a una funcionaria que trajera a los adolescentes que habían participado en el encuentro anterior. Sin embargo fueron *bajando* otros, diferentes, nos presentamos y preguntamos a estos adolescentes por los anteriores, sin obtener respuesta. Por lo que se le planteó la situación a la funcionaria, era imprescindible que los adolescentes mantuvieran la participación, independientemente de su comportamiento, pero es sabido que dentro de los castigos está el privarlos de actividades educativas, recreativas o visitas, por lo que se pidió explícitamente que se tomara en cuenta esta necesidad: “La sanción siempre es el aislamiento, un encierro todavía más duro (...) vos tenés que pensar en una política que sea accesible a todos y donde lo educativo, lo cultural, lo recreativo no sea objeto de sanción” (Pedernera. Entrevista personal, 2016).

Frente a nuestro planteo la respuesta de la funcionaria fue: “son más o menos lo

mismo”. Este acontecimiento reveló la imposibilidad de individuación, y por tanto de humanización, de estos adolescentes. Son *lo mismo*, la misma cosa, uniforme y amorfa... Esto generó un conflicto con la funcionaria, que C. A. la recreadora pudo neutralizar y lograr que participaran los mismos, exactamente los mismos adolescentes:

De la resolución en sí del conflicto o de qué manera generé un cambio no lo recuerdo, debo haber recurrido a su lado más amable y negociado desde algún lugar que permitió que los jóvenes continuaran con su proceso (...) En el lugar del encierro, probablemente no fueran más que un número o con suerte un apodo, todos llevaban su gorro, sus “bases”, sus tatuajes, sus medias por encima de los pantalones, sus muchas formas de estar y de transitar esa experiencia, pero ellos sabían y nosotros debíamos recordarles que cada uno era único (...) (C.A. Entrevista vía email, 2016)

Lo que vemos aquí en la experiencia concreta es lo que fue planteado en el capítulo sobre adolescentes en conflicto con la ley, como asunción del estigma. Goffman plantea que cuando un actor adopta un rol social, descubre, por lo general, que ya se le ha asignado una fachada particular (1981: 17), en este caso podemos decir que de algún modo con respecto a determinados adolescentes se ubica como conducta esperable la delincencial, y esta *fachada* va a ser reafirmada *ad infinitum* dentro de la cárcel. La fachada es representada en lo que Goffman denomina región anterior, el escenario en sí donde se da la actuación, pero nos advierte que es necesario que exista otra región *posterior*, o *backstage* en la cual el actuante puede descansar, quitarse la máscara, abandonar el texto de su parte y dejar de lado su personaje (1981: 61). Como vimos en la cárcel esto no es posible, no hay un espacio íntimo ya que el objetivo es el control, por lo tanto, la *fachada* es reafirmada, es lo que ya mencionamos como *desviación secundaria*. La identidad pasa a ser la delincencial reforzada por el espacio, los mecanismos de control y cómo el personal menciona permanentemente su condición.

En la entrevista A.G se refiere a este tipo de episodios como una falta de respeto a los espacios educativos, ya que la lógica del sistema es lo punitivo. Nos comenta que es algo que sucede permanentemente, en el Hogar en el que trabaja

actualmente si la maestra está desarrollando un proceso con un adolescente y quiere continuarlo pueden traerle a otro, o suspenderle la clase:

Porque les viene bien a ellos [funcionarios] por algún motivo, porque los gurises lo reclamaron (...) no hay previamente una conversación con los adultos [docentes] (...) del mismo modo cuando se interrumpe una actividad, no hay un paso previo de consultar al adulto: “¿profe le parece vamos cerrando por acá, mire que tenemos la merienda prevista para la seis?” ...esa negociación que debería haber y ese respeto de los horarios no están. Ojo, conseguimos mucho, pero a fuerza de enojos, de remar, de que se suspendieran actividades, de mucha paciencia y negociación, priorizando siempre el trabajo con los chiquilines. Nosotros teníamos la mira puesta en darles una actividad a los gurises, esto es lo central y tenemos que tratar de hacer abstracción de todo lo demás que hay alrededor (...) (A.G Entrevista personal, 2016)

Luego de superado ese primer conflicto, una vez que se logró contar con los mismos adolescentes del primer encuentro, nos encontramos con que dos de ellos estaban absolutamente medicados, al punto que no lograban mantenerse en pie, permanecieron un tiempo sentados y luego pidieron retirarse. Este episodio tampoco es un caso aislado, sino que constituye la consecuencia de una práctica cotidiana dentro de la órbita de las instituciones totales para menores de edad. Andrea Morteo da cuenta en su tesis, sobre el uso de psicofármacos en adolescentes internados en *Hogares de protección de tiempo completo* como la INDDHH⁹⁹ ha manifestado su preocupación por el alto porcentaje de adolescentes que son medicados con este tipo de fármacos, lo que responde a una lógica institucional:

En este sentido, la lógica preventiva farmacológica opera como una forma de gobernar las conductas más que como prevención de una patología determinada (Rose, 2012). (...) De todas formas, resulta necesario destacar esta perspectiva como aquella que opera desde la gestión de División Salud de INAU¹⁰⁰. (...) Se puede relacionar consecuentemente, que el INAU realiza la segunda mayor compra nacional de psicofármacos en el 2010 después de ASSE¹⁰¹ (principalmente por sedantes, antidepresivos y

⁹⁹ Institución Nacional de Derechos Humanos y Defensoría del Pueblo

¹⁰⁰ Instituto del Niño y Adolescente del Uruguay

¹⁰¹ Administración de los Servicios de Salud del Estado

antipsicóticos), registrado ante el Ministerio de Economía y Finanzas, por medio de la Unidad Centralizada de Adquisiciones (Acosta & Scharf, 2014) (Morteo 2015, 17)

En la entrevista realizada a Jorge, relata la facilidad de conseguir *pastillas* y cómo tomarlas formaba parte del ejercicio lúdico de ser adolescente:

(...) era re fácil tomar pastillas. Yo tomé también porque ta sos un pibe y es parte de las cosas que hacés, como los demás también toman. Aparte te dan un montón. Vas al médico y le inventás cualquier cosa, que no podés dormir, que ves un demonio, lo que sea y ahí te da. Y no te da una como para que duermas, te da una banda. Es cualquiera, después hacés cualquier cosa, te cortás, te lastimás, no les importa (Entrevista personal, 2016).

Este acontecimiento nos posicionó en *qué papel* los adolescentes *representaban* en ese *escenario* y cómo eran valorados. Sobre cómo influye esto en la construcción de identidad que hacen de sí mismo, lo veremos en el siguiente acontecimiento, donde fue necesario desarticular esta mirada para poder construir a partir de allí.

5.3.2. Acontecimiento 2

Lo que denominamos como segundo acontecimiento revelador ocurrió en el primer taller y se vincula con los supuestos metodológicos y teóricos del Teatro del Oprimido. Para lograr construir una obra de Teatro Foro es necesario que los participantes se reconozcan como oprimidos, siendo como ya se ha analizado una caracterización relacional y no esencial. Sucedió en las primeras técnicas de Teatro Imagen que utilizamos: *Ilustrar un tema con el cuerpo* (Boal 2006:234) y *La imagen de la transición* (Boal 2004:172). En la primera luego de trabajar verbalmente sobre qué es una situación de opresión y qué entienden por opresor y oprimido, se pide que los participantes construyan una imagen estática (foto) de una situación de opresión común a todos ellos. La vinculamos con la siguiente técnica en la cual se pide a los

participantes que recreen cómo sería la *imagen ideal*, para trabajar detenidamente con la *transición* de lo real a lo ideal, de ahí el nombre de la técnica. Realizaron una primera imagen de ellos robando,¹⁰² analizaron que eran los opresores; como docentes pedimos que escenificaran otra situación con el fin de llegar a aquellas en las que ellos podrían visualizarse como oprimidos. Las imágenes continuaban rondando la misma temática, no lograban recrear otras situaciones en donde pudieran verse a sí mismos en el lugar de oprimidos, como seres a los que se les había vulnerado derechos. Lo que no extraña dado lo que se ha analizado sobre la *fachada* que han construido y que este lugar no hace sino reforzar. A su vez, como se ha analizado en el apartado referido al concepto de *opresión*, un robo es sin dudas una situación de violencia, incluso en algunos casos de extrema violencia, pero no es una situación de opresión ya que no se constituye como el relacionamiento de dos grupos sociales donde uno tiene más poder que el otro, y hace abuso de ese poder.

Al no aparecer nuevas imágenes, y en Teatro del Oprimido se busca llegar a través de los que los participantes proponen sin forzar, se decidió trabajar con una imagen en la que estaban siendo arrestados por la policía. Se procede a analizar la misma con quienes quedan de *espectadores*, decían reconocer que había una situación de opresión en la cual nuevamente el adolescente era el opresor, porque había robado y estaba *recibiendo su merecido*. Esto fue puesto en cuestión, el Teatro del Oprimido busca preguntar, sacar a la luz lo que el otro sabe, pero no es consciente que lo sabe, como ya se ha visto es mayéutico.

- ¿Cómo saben que el adolescente robó? Preguntó uno de los docentes
- Porque lo agarró la policía.
- Entonces siempre que la policía detiene a alguien, ¿es culpable? ¿Nadie se come

¹⁰² Imagen N°15 en Documentos anexos.

un garrón?

Otro adolescente que estaba escuchado dice – Pará, pará... ¿Querés que le de color?

Entonces toma a dos compañeros y los posiciona, sin hablar tal como indicaba la técnica, a uno sosteniendo una cámara y al otro con un micrófono en frente a la escena – “¡Ahí tenés, salió en la tele!”

Quedaba así explícito que en nuestra sociedad, hay un *discurso dominante que construye al adolescente como el criminal objetivo* (Tomasini 2012: 5); como ya se vio en el capítulo correspondiente, es generalizado en el conjunto de la sociedad por la exposición de noticias que vinculan adolescencia y criminalidad en los medios de comunicación. Es imposible negar la influencia que tienen los medios de comunicación en la representación que nos hacemos de la realidad, Augusto Boal hablaba de *invasión de los cerebros* (Boal 2009 b: 148), un proceso que generan los medios que buscan infantilizar al público con el fin de que éste quede a su merced: “Esta infantilización del espectador es peligrosa porque inculca en su cerebro pasivo un mundo virtual fabricado por los dueños de los medios de comunicación, con sus valores e intereses. Esta es la forma más insidiosa de invasión (...)” (148). Si bien es más que cuestionable la caracterización de *cerebro pasivo*, es claro que los medios masivos de comunicación, por exceso y repetición, así como por falta de ejercicio de la capacidad crítica, logran una fuerte manipulación. Esto se puso de manifiesto en la escena anteriormente relatada, en donde frente a la duda sobre la veracidad de un acontecimiento, la aparición de los *medios* funcionó como comprobación de los hechos. Esto también se verá reflejado en la construcción de la obra.

Augusto Boal plantea que el teatro posee tres propiedades gnoseológicas, el conocimiento se efectúa a través de los sentidos y no sólo a través de la razón (Boal 2004), la *plasticidad*, la capacidad de crear *dicotomía* y la tercera es la *telemicroscopicidad*:

En escena, vemos próximo a nosotros lo que está distante, y grande lo que es pequeño. La escena devuelve al hoy, aquí y ahora lo que sucedió hace mucho, lo que se perdió en la noche de los tiempos, lo que nos había abandonado o se había refugiado en nuestro inconsciente. Como un potente telescopio, opera un acercamiento. (...) Los gestos y los movimientos, las palabras pronunciadas, todo se vuelve más grande, enfático. Es difícil esconder en escena. Cercanas a nosotros y aumentadas, podemos observar las acciones humanas con mayor exactitud (2004: 45).

Cuando además se trata de hacer *teatro político*, el objetivo es el análisis de las causas sociales, políticas y económicas que generan determinada situación, esto funciona de forma consciente; se transforma en la irrupción de los “no contados” en escena, de aquellos que no son tomados en cuenta por el sistema, que son el sobrante (Proaño 2007: 8). En el Teatro Foro se busca en la escena como en un laboratorio analizar un fragmento de una situación al *microscopio*, para luego en el foro vincular ese fragmento con el sistema del que fue extraído.

En este caso se pretendía hacer visibles aquellas condiciones que los acercan a realizar acciones delictivas, así como aquellas construcciones que los identifican como *pibes chorros*. Cuestionar, salir del determinismo, para poder buscar otros caminos posibles. Restablecer el carácter crítico sin el cual “la vida desaparece transformándose en nada. La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra” (Shklovski 1980: 60). A este respecto Bertolt Brecht plantea que

(...) la opresión y explotación aterradoras de los hombres por otros hombres, las matanzas bélicas, las humillaciones pacíficas de todo tipo que tienen lugar en todo el planeta han adquirido un aire casi natural (...). Las grandes guerras por ejemplo, les parecen a muchos como los terremotos, es decir, como fuerzas de la naturaleza (...). Está claro que se habría ganado mucho si el teatro, o el arte en general, fuera capaz de proporcionar una imagen practicable del mundo. El arte que fuera capaz de ello podría incidir profundamente en la evolución social, no despertaría impulsos más o menos vagos sino que entregaría al hombre, que siente y piensa, el mundo, el mundo del hombre, para su praxis (2010: 79)

Era necesario desnaturalizar la situación en la que se encontraban los adolescentes, dejar de ver su camino “delictivo” como un *terremoto* imposible de

prever o alterar. Generar una imagen *practicable* del mundo, para su análisis y posible modificación. Al analizar el pasado, tal como plantea la metodología de Teatro del Oprimido, aparecieron otros elementos que permitieron crear la obra: “*El Seba, una historia más*”.

5.3.3. Acontecimiento 3

El tercer acontecimiento revelador ocurrió el día de la presentación. Realizamos un ensayo y luego quedamos en el patio esperando que llegaran los adolescentes de otro *Hogar*. Nos tomamos unos minutos más ahí, uno de los adolescentes pidió estar un tiempo más al sol, hacía tiempo que no salía del *Hogar*. Cuando ya estábamos por entrar para comenzar, el adolescente que hacía de protagonista me dice:

- ¿Nosotros ahora qué somos?
- ¿Cómo qué son?
- ¿Somos algo así como actores no? Digo, ahora que vamos a actuar, somos actores ¿no?
- Claro, son actores- respondí

Luego de la presentación conversamos esto con Willat y con los recreadores, coincidimos en que fueron por un momento algo más que *delincuentes, pichis, adolescentes presos*, lograron formar parte de un colectivo de actores. S.D recuerda en la entrevista que:

(...) me generó una emoción fuerte y me tuve que ir para un costado. Uno ve el “clic”, o ve cambios, que no sabés qué profundidad tienen pero sabés que eso puede provocar un quiebre en el hacer, en el comportamiento (...). Creo que ahí está mismo lo político del Teatro del Oprimido, que la persona puede re- conocerse, como volver a conocerse (Entrevista personal 2016)

Tuvieron derechos a emitir la palabra protagónica “aquellos a los que se expulsa de la palabra legítima y se les retiran las credenciales que los certifican como ciudadanos” (Gatti 2011). Fueron reconocidos por el público, y aplaudidos, no es de extrañar que años después de la experiencia la recuerden con tanta claridad. Esto configura lo que venimos viendo como posibilidad de probar otras *identidades*, lo que demuestra que la identidad se vive con un carácter *performático*, *hago teatro*, entonces me reconozco como actor, posibilidad que brinda de manera especial el arte. En este sentido es interesante la respuesta que nos da Carmen Rodríguez en la entrevista, para reconocer el valor del trabajo con Teatro del Oprimido en estos contextos, pero sin fetichizarlo:

Yo no tendría una hipótesis de que el Teatro del Oprimido es “la” herramienta, pero sí me parece que permite jugar el juego de lo que está en juego en la adolescencia. Siempre que uno ofrece hacer teatro, escribir, dibujar, ofrece hacer con lo que duele, con lo que afecta, algo creativo. En ese sentido yo pondría el Teatro del Oprimido en la lista de una serie de recursos que le permite a los gurises hacer de aquello que los afecta, que los conmueve, algo distinto. No me quedo con la técnica, no creo que sea la técnica lo potente, sino que lo potente es la exploración de distintas formas de hacer algo con lo que nos pasa (Entrevista personal, 2016).

5.4. Construcción de la dramaturgia de la obra y ensayos

El argumento es el siguiente, Seba es un adolescente de 16 años que vive con su madre y seis hermanos¹⁰³, que tiene un deseo: quiere una remera para ir a un cumpleaños. La madre tiene un empleo informal como empleada doméstica, estuvo enferma y al no poder ir a trabajar no cobró. Le pide paciencia y que cuando pueda le compra. El adolescente *necesita* la remera ahora, habla con un hermano que le sugiere pedir trabajo en el barrio. Lo intenta en tres negocios

¹⁰³ De los 522 adolescentes privados de libertad contemplados en el estudio de Morás, sólo 75 tienen un hermano o son hijos únicos, mientras que 257 tienen entre 4 y ocho hermanos o más (2016: 47)

(*Almacén El Quico, Ferretería Lo de Carlos, Carpintería El Ruben*)¹⁰⁴ pero en ninguno lo consigue: es menor, no tiene experiencia ni estudios. Ve que los *pibes* de la esquina siempre están bien vestidos, sabe que no andan en nada bueno, pero lo tienta las posibilidades que esto ofrece. Comienza a robar con ellos, se viste bien y con el excedente de dinero y de tiempo libre comienza a consumir PBC¹⁰⁵, esto lo lleva a cometer robos con más impulsividad y cae preso. La televisión cubre el hecho entrevistando a los comerciantes en el momento del asalto. Finalmente firma una declaración sin poder leer, bajo los gritos de “callate pichi” en boca de los policías.

Seba no era ninguno en particular y era todos: “Era basada en hechos reales, pusimos un poco de cabecita de cada uno y lo unimos, comentó uno de los participantes” (Di Balsi 2011: 4). Leandro coincide en la entrevista: “¡Cómo hubiera estado para hacerla más veces! Aparte era como nuestra historia ¿no?, la inventamos nosotros” (Entrevista personal, 2015). A.G desde su lugar de adulto referente apoya estas afirmaciones:

Es una experiencia que nos vamos a acordar un tiempo largo. La historia que armaron los gurises, contada por ellos, actuada por ellos, eso fue valiosísimo. En mis años, que ya llevo varios acá, es la historia de todos los gurises. Por eso la fuerza que tuvo para ellos, para los espectadores, para nosotros, es la historia de vida de cualquier chiquilín que pasa por este sistema. Es el vínculo que tienen con la policía, es el querer lo que todo pibe quiere, no poder alcanzar determinadas cosas que desean y de repente bueno... equivocar el camino (Entrevista personal, 2016).

Entonces *Una historia más*, porque no es una historia en particular, sino una entre tantas que pasan desapercibidas, de estos adolescentes sin rostro, sin pasado ni

¹⁰⁴ 83% de los adolescentes a quienes se aplicó la encuesta manifestaron que su vínculo con el trabajo era gracias a familiares o conocidos del barrio (Morás 2016: 59).

¹⁰⁵ Pasta Base de Cocaína: “La pasta base de cocaína (PBC) es un producto intermediario en la elaboración del clorhidrato de cocaína. Se trata de un polvo blanco amarillento, de consistencia pastosa y olor penetrante, que contiene un porcentaje variable de cocaína: si bien los reportes internacionales refieren un 40 a 85% del alcaloide, en nuestro país un estudio reveló la presencia de hasta 70 % de cocaína. Su punto de volatilización bajo le confiere la posibilidad de ser fumada. La pasta base suele estar, en mayor o menor grado, adulterada en su composición (Moraes et al 2010: 100)” (Rossal 2013: 29).

futuro, solo el presente en el que se vuelven visibles para el resto de la sociedad como sujetos peligrosos, pero que fueron invisibles antes y lo serán una vez más al estar presos. Porque los que habitan las *trancas*, “son vidas humanas pero expulsadas del discurso que las hace sociales, o en todo caso, incluidas en él sólo en los párrafos que administran sus bordes (los de la seguridad y el estigma)” (Gatti, 2011). Jorge valora especialmente esto en la entrevista, dijo que veía la importancia de compartir algo que les pasa cotidianamente, porque “hay gente que no lo problematiza” (Entrevista personal, 2016).

El argumento fue construido por los adolescentes¹⁰⁶ en base a una técnica que conocimos en forma práctica en espacios de formación de Teatro del Oprimido que se suele utilizar cuando los participantes tienen dificultades de hablar en primera persona de una situación de opresión y cuando comparten una historia o situación en común; se realizan preguntas sobre las circunstancias dadas¹⁰⁷ para ir elaborando el argumento de la historia y luego se pasa a improvisar. En la nota publicada en *La Diaria* sobre esta actividad, el adolescente que representaba el papel protagónico expresa que: “Vinieron y nos propusieron hablar algo de la vida, y como nosotros andamos en estos líos propusimos hacer algo sobre la vida de nosotros, sobre cómo empezamos a robar, de que algunos empiezan con las drogas y eso. Cada uno de nosotros propuso algo y así fue saliendo la obra” (Di Balsi 2011: 4). Boal relata una experiencia realizada en Calcuta en mayo de 1994, donde da cuenta de una elaboración similar que pudo haber sido el origen de esta técnica:

Decidí pedirles que inventaran una situación típica posible y que los participantes improvisaran modelos que no fueran ellos mismos. Por el simple hecho de no estar contando su propia historia, se sintieron suficientemente libres y seguros como para actuar con sus verdaderos pensamientos y emociones. Como no habían declarado “este soy yo”, se sentían protegidos, libres de mostrarse tal y como eran (...) (2002: 274)

¹⁰⁶ Imagen N° 16 en Documentos anexos.

¹⁰⁷ Desde el punto de vista stanislavskiano, se toma como referencia el trabajo de Uta Hagen en *Un reto para el actor* (2002: 361- 400)

En este caso ocurrió algo similar, se hizo una ronda y se comenzó a preguntar qué personaje iba a protagonizar la historia, importa establecer el nexo entre el capítulo sobre “Adolescencia (s) y adolescentes en conflicto con la ley” para ver cómo lo que allí se expone desde el análisis conceptual estuvo presente en la construcción de la obra. El protagonista como dijimos fue nombrado como *Seba*, luego nos enteramos que el hermano de quien actuó en este rol se llama así y que también estaba privado de libertad. La edad claramente tiene relación con la mayoría de ellos, 16 años¹⁰⁸. El deseo, la motivación: quiere una remera para ir a un cumpleaños, continuando con el código de análisis que plantea Goffman podemos afirmar que el vestuario debe tener concordancia con la escena a representar, en nuestro contexto cultural un cumpleaños se vuelve un evento social para el cual es conveniente ir arreglado y sería demasiado simplista asumir que es la falta de acceso a esa remera lo que lo lleva a robar. Sin embargo debemos alertar nuevamente que las necesidades construidas por la sociedad de consumo son las que más se cuestionan como objetos del acto de robo actual, *no roban para comer*, lo que parecía estar revestido de otra *dignidad*, sino que roban por elementos *superfluos*: “La presión consumista lleva a una forma de esclavitud simbólica diferente de la del proveedor: si este comporta la nobleza del cuidado del otro, el imaginario del consumo implicaría la satisfacción inmediata del deseo individual” (Fraiman y Rossal 2009: 28). Sin embargo, se han vuelto necesidades básicas para la construcción de la identidad, con el sentimiento de pertenencia vaciado por el sistema, la única opción de identidad y pertenencia es la del status que ofrece poseer *bienes posicionales*, que nos permiten seguir viviendo en la medida que seguimos consumiendo (Proaño 2007: 23).

Esto podría ejemplificarse en el caso de los *champions*: los costosos calzados deportivos del “delincuente” pobre vendrán a obliterar una vida entera a orillas de un arroyo insalubre, con una casa que se inunda y con todas las dificultades cotidianas y prácticas que encierra la pobreza extrema. Muchos creerán que esos costosos *champions* son producto del “consumismo” del chiquilín. Sin embargo, diversos estudios (Douglas y Isherwood, 1979; Miller 1999) **han demostrado que en el consumo se**

¹⁰⁸ La principal concentración de adolescentes privados de libertad es en la franja de 16 y 17 años (52%) (Morás 2016: 41).

construyen identidades y que estas suelen definirse en los años adolescentes y ser muy radicales en ese momento de la vida (Fraiman y Rossal 2011: 217)¹⁰⁹

Continuando con el argumento, vimos que la madre está a cargo de seis hermanos más: “¿Y el padre?” preguntamos para continuar en la construcción de la historia; “-naaa, no tiene padre, los dejó re tirados” respondieron casi al unísono los participantes. A pesar que pudimos comprobar que hay padres presentes, de hecho, a Leandro lo iba a visitar su padre, se hizo evidente que se repite en la historia de vida de estos adolescentes hogares monoparentales con madres a cargo¹¹⁰, consecuencia del accionar del patriarcado en la vida cotidiana, esas madres son además de abandonadas, culpadas como las únicas responsables del accionar de sus hijos, e incluso juzgadas penalmente por ello.

Durante la dinámica de construcción del argumento, los participantes propusieron que el adolescente intenta buscar trabajo pero no le dan. “¿Por qué no?”, preguntamos buscando complejizar, “porque es menor fue la primera respuesta”. Si bien es cierto que en nuestro país los menores a partir de los 15 años pueden ser contratados para trabajos que no sean de riesgo esto requiere la tramitación de un permiso¹¹¹, y las posibilidades reales que un comerciante pueda tener interés en contratar adolescentes sin experiencia ni formación son ínfimas. De hecho, en términos de desempleo los jóvenes entre 15 y 24 años prácticamente triplican a los adultos en el continente; en Uruguay el porcentaje de jóvenes que buscan empleo y no lo encuentran asciende al 21% (Morás 2016: 24). “¿Por qué otros motivos pueden negarle el empleo?” preguntamos, en este momento se dio un hecho interesante, uno de los adolescentes decía que el personaje sí había estudiado, pero el resto enfáticamente rechazó la propuesta. Más tarde nos

¹⁰⁹ El subrayado es mío

¹¹⁰ 134 adolescentes provienen de un hogar monoparental, de los 162 que provienen de un hogar nuclear completo 84 son *reconstituidos* por la convivencia de su madre con una pareja que no es el padre biológico del adolescente (Morás 2016: 47). Otro dato de relevancia que se desprende del mismo estudio indica que la estimación de pobreza para hogares con jefatura femenina al 2014 era de 8,2% mientras que se reducía a 5,3% en el caso de jefatura masculina (2016: 77).

¹¹¹ Código de la Niñez y la Adolescencia. Capítulo XII TRABAJO, Art. 162 (Edad de admisión)

enteramos que ese adolescente había llegado a Ciclo Básico, frente a un 50% de los participantes que no sabían leer ni escribir¹¹², lo que da cuenta que esta técnica los hace hablar de ellos mismos sin dejarlo explícito. En la adolescencia esto es fundamental porque:

(...) produce mucho placer mostrarse, hablar de ellos a través del personaje, como si fuera una máscara, por seguir con la metáfora teatral, como si el personaje los salvara de esa exposición voyeurista, de la exhibición, siendo a su vez ellos mismos. Me imagino que a los gurises les permite ser ellos sin serlo, y es el rol del juego, juego a ser este personaje y me despliego en el resguardo del personaje (Rodríguez. Entrevista vía Skype, 2016).

Mediante esta técnica van llevando de la mano a su personaje -que son ellos mismos- por la historia, le van construyendo acciones a llevar a cabo. Cuando llegamos al momento en que *Seba* es convencido de robar, preguntamos cómo podían convencerlo de eso y los argumentos fueron dados sin tapujos. Robar se presenta como algo fácil y de poco riesgo: *vas a trabajar en “negro” y encima te pagan tres pesos, lo que ganás en un mes nosotros lo hacemos en un día*. La escena fue resuelta mediante la improvisación de la siguiente manera:

Seba- ¿En qué andan gurises?
 A1- ¡Tas re quemado!
 Seba- ¡Claro!
 A1- ¿Qué pasó pariente?
 Seba- Na..que en cuatro días tengo un cumpleaños y mi madre no tiene para darme plata pa vestirme...y hablé con mi hermano el Gonzalo viste, y fui a buscar laburo al quiosquito, a la ferretería, y no había.
 A2- Pero ¿cuántos años tenés vos?
 Seba- 16
 A2- ¿16 años y vas a laburar?
 A3- ¡Tas loco! ¡No vas a encontrar en ningún lado!, ¡¿qué te pasa?!
 Seba- ¿Y cómo hacen la plata?
 A2- Nosotros estamos laburando (*saca un arma de la cintura y se la muestra*)
 Seba- Noooo...
 A2- Vos ves
 A1- En 5 minutos te llenás de plata

¹¹² El estudio desarrollado por Morás muestra que el 22% de los adolescentes privados de libertad no culminaron primaria al momento de su ingreso, y el 10% la culminaron con índices de repetición (2016: 44).

A3- ¡¿No vamos a chorear?!
 A2- ¿Qué vas a laburar 8 horas por 4 mil pesos por mes?
 A1- En 2 minutos te hacés el doble
 Seba- ¿En 2 minutos?
 A3- La plata fácil
 A1- Te vas con la ganancia, siempre te vas con la ganancia
 Seba- ¿Vos decís?
 A1- ¡Claro!, viste cómo estamos
 Seba- Claro, yo veo que están bien ustedes, por eso vine... ¿y ustedes me llevan?

La comparación entre un trabajo mal pago y la posibilidad de en pocos minutos ganar mucho dinero es, como todo lo que apareció en la escena teatral, producto de las escenas cotidianas de estos adolescentes. En la investigación que nos viene sirviendo de contraste Morás plantea que las tareas desarrolladas en el mundo laboral por estos adolescentes pertenecen al empleo informal y que demandan un importante esfuerzo físico: construcción, hornos de ladrillo, corte de pasto, zafra en quintas (2016: 58). De alguna manera nos hacemos eco de las afirmaciones de Fraiman y Rossal cuando plantean que “uno puede entender cabalmente al muchacho que considera otario al obrero que gana una miseria producto de su trabajo, y que exalta al *chorro*, construyendo imaginariamente un futuro inmediato; ponderando al que consigue en una jornada delictiva lo que el trabajador gana en un mes” aunque a la vista está que esto solo los conduce a estar presos (2009: 132).

La conversación con este grupo de *pibes de la esquina* es significativa en relación al vínculo con el delito que muchos de los adolescentes privados de libertad atribuyen a *las malas* juntas, en el estudio que venimos utilizando 37 de 87 adolescentes manifestaron que iniciaron sus actividades ilegales con conocidos del barrio o amigos (Morás 2016: 64), es que bandas, pandillas y otros grupos juveniles se conforman como espacios alternativos de socialización para aquellos jóvenes que han quedado excluidos de la familia, la educación o el empleo (Morás 2016: 32). En este vínculo aparece otro elemento, el consumo problemático de sustancias, en este caso PBC. Sin embargo, en la escena quedó en evidencia que

esto es una conducta más deplorable para los adolescentes que robar:

Seba- ¡No!, ¿cómo te vas a andar drogando?

A3- ¡Dale probá!, ¡está re bueno!

Seba- No, yo no quiero. (A3 *insiste*) No, gracias, no quiero. Eso te arruina, arruina tu familia.

Este aspecto fue tratado por Fraiman y Rossal en su trabajo etnográfico en el que transcriben una entrevista a un joven consumidor de PBC de la zona de Malvín: “- Los vecinos están quemados porque fumo lata a full todo el día (...) Con la comparsa todo mal, no quieren a los lateros. Te excluyen si fumás lata” (2009: 118). Sin embargo, *no hay ni relación necesaria ni sucesión obligada* (2009: 128) entre el consumo de sustancias y el robo, en el caso de la escena planteada por los adolescentes el interés está primero en la obtención rápida de dinero, luego comienza el consumo de PBC.

En la escena siguiente, la inmediatez del consumo los hace cometer un robo a un almacén, entran armados, golpean con la culata a uno de los comerciantes, se llevan el dinero, pero son rápidamente interceptados por la policía. Fue patente desde el primer momento de improvisación que esto era representado con un nivel de veracidad impactante¹¹³, desde el manejo del cuerpo, el ritmo de la respiración; cinco años después la recreadora que participó de la experiencia nos dice en la entrevista: “No puedo olvidarme la respiración agitada de uno de ellos cuando los policías representados por otros gurises lo agarran contra la pared, y las cosas que le dicen” (C.A Entrevista vía email, 2016). De alguna manera reproducir en la ficción de donde sí se puede salir la experiencia real lo hace menos ominoso, generando reacciones en los espectadores (en este caso nos referimos a los otros adolescentes) de risa. “Frente al miedo, la risa, forma audible del miedo, es a veces el arma de escape al horror; ésta revela la aceptación de la imposibilidad de vencerlo (...)” (Proaño 2007: 25), porque si bien es cierto que de la ficción se sale, su realidad es la consecuencia de eso que representaron: la cárcel.

¹¹³ Imagen N° 17 en Documentos anexos

Cuando C.A hace referencia a lo que los *policías* le dicen al adolescente en el arresto aparece lo que podemos definir como violencia institucional:

Cuando los organismos estatales son aquellos que portan el uso legítimo de la coacción física (policía, fuerzas armadas), la noción de violencia institucional adquiere un sentido más evidente. (...) se entiende “como el conjunto de actos sistemáticos llevados a cabo por las agencias legitimadas para el uso de la fuerza, cuando en la realización de sus facultades, la institución se exceda de su ejercicio (Constela, 2014)” (Mosteiro et. al 2016: 10)

Lo que le dicen, tiene que ver con el lenguaje inapropiado que además de los golpes innecesarios son constitutivos de la violencia institucional, en el estudio de Mosteiro et al. ya citado se menciona como los términos más recurrentes utilizados por la policía: *pichi*, *mugriento*, *mugriento de mierda*, *están de vivos*, *bobito*. En el caso de la obra *pichi*, fue el que espontáneamente utilizaron los adolescentes que actuaban de policías, tanto en la escena del arresto como en el momento en que les hacen firmar la declaración dentro de lo que sería una comisaría:

Seba- Oficial, oficial, ¿qué van a hacer conmigo?
 Policía2- ¡Te vas para la Colonia Berro, seguro! 12 meses
 Seba- ¿12 meses? Nooo, ¿cómo me van a dar 12 meses?
 Policía1- Dale pichi, firmá acá
 Seba- ¿Qué es eso?
 Policía2- Dale firmá (*le pega en la cabeza*)
 Policía1- Que firmes pichi (*le vuelven a pegar*)
 Seba- Pero, ¿qué es?
 Policía1- Firmá
 Seba- Pero no sé leer
 Policía2- No tenés que leer, firmá
 Seba- Pero no sé qué es, ¿me leés?
 Policía2- ¡Me estás tomando el pelo pichi! (*Le pegan*) Firmá
 Seba- Ta, ta, ta (*firma*)
 Policía2- Este menor va a ser remitido a la Colonia Berro 12 meses
 Policía1- Dale llevalo

Ya hicimos referencia al sentimiento inconsciente de venganza que recae sobre estos adolescentes, lo que de alguna manera explicaría que esa violencia que está

ahí visible ante todos se continúe reproduciendo¹¹⁴, no sólo en el momento de la detención sino dentro de la cárcel, tanto por policías como por funcionarios, Jorge nos dice en la entrevista que

(...) te dicen cualquier cosa que no te voy a decir ahora, pero pichi seguro. Pichi incluso nos dicen ahora acá. Hay algunos operadores que por ahí no terminaron ni ciclo básico, pero tienen un poco de poder y se creen superiores. Te dicen pichi porque para ellos no sos un ser humano, para ellos sos un pichi (Entrevista personal, 2016).

Esta última afirmación se vincula con la idea de que, quien tiene un estigma no es totalmente humano (Goffman) y con la pregunta que se hace Gatti “Los pobres de hoy, ¿son humanos?” (2011). Todo el mecanismo que hace primar la *seguridad* reviste uno u otro tipo de violencia, el uso de esposas y grilletes el día de la presentación da cuenta de la violencia *simbólica* frente a quienes estaban como público: “También recuerdo la angustia de S.D¹¹⁵, por ese entonces las fugas se habían intensificado y los jóvenes llegaron y se fueron al lugar donde se presentaba la muestra con grilletes en los pies y esposas, esos niños/jóvenes que habían sido el centro, que habían compartido una merienda, fueron *bajados* rápidamente a esa realidad con las cadenas que intentaban atrapar mucho más que su cuerpo” (C.A. Entrevista, 2016).

De los elementos que constituyen la obra nos resta hacer referencia a la escena donde aparecen los medios de comunicación representados en la televisión, con un actor que llega a hacer una entrevista en el momento inmediatamente posterior al robo, lo que marca una agenda comunicacional que termina constituyendo agenda política en torno a la figura de la víctima, avalando un *consenso coercitivo* (Tomasini 2012: 6):

¹¹⁴ Del estudio de Mosteiro et al. se desprende que un 45,5 % de la actuación policial en detenciones emplea la agresión verbal y un 27,6% la violencia física. También se manifiesta en la percepción de los jóvenes encuestados que el trato es considerablemente peor hacia los jóvenes que hacia los adultos, un 79,7% considera que se hace más uso de la violencia hacia los jóvenes frente a un 7,8% que cree que es peor para los adultos y un 12,4% que refiere que es igual.

¹¹⁵ Uno de los docentes de Teatro del Oprimido

La multiplicación del poder de los medios y el relato de las cotidianas tragedias de las víctimas induce un fuerte sentimiento que se traslada a la mayoría de la población (...) No todos los dolores ni todas las víctimas obtienen la misma repercusión mediática, elaborándose una victimización diferencial que tras una focalización de padecimientos construye victimarios específicos y estimula la adopción de medidas urgentes (Morás 2012: 11)

En la escena el discurso del comerciante asaltado fue:

Periodista- ¿Usted es el almacenero?

Almacenero- Sí, recién estaba tranquilo en el local, contando la plata y entraron dos muchachos totalmente armados y me robaron...esto no puede ser...ya van dos veces en el mes, esto no puede ser, no puede ser. Hay que...Justicia, justicia. Estoy re quemado...

En la construcción de la obra ningún elemento fue censurado ni edulcorado por los docentes, así como tampoco sugerido. La técnica induce a través de preguntas, si bien es cierto que se puede reconocer que las preguntas delimitan el espectro de respuestas, es la propia vivencia de los participantes la que construye la historia. Y es fundamental el permitir que esa historia pueda ser contada sin juzgarla, porque poder contarla es el primer paso para poder cambiarla. En la entrevista para este trabajo que nos otorgó Carmen Rodríguez ella valoró especialmente esto para los adolescentes con los que se trabajó:

Lo que queda muy evidente es que hay un deseo de contar la historia, que en la adolescencia en general es un recurso muy interesante. Porque, esto lo dice Marcelo Viñar, que estamos hechos de historias. Estamos hechos de relatos sobre nosotros, nos vamos haciendo de los relatos que nos hacen los grandes, el niño se va construyendo, se hace a sí mismo. En la adolescencia uno empieza a tener un placer muy particular de contar la historia, y uno no necesariamente quiere que venga alguien a interpretarla, tampoco que la juzguen, que le den clases, solo eso contar la historia (Rodríguez. Entrevista, 2016).

La dramaturgia de la obra se aproxima más a la propuesta que realiza Julián Boal, lo que podríamos llamar *nueva dramaturgia*, que a la que trabajaba Augusto Boal. Como se evidencia en el resumen de la obra no hay un enfrentamiento entre un oprimido y un *gran* opresor, de hecho, no hay opresor, no podemos identificar ese

rol en ningún personaje, más allá de los policías que ejercen violencia institucional, pero no es contra ellos que se debe luchar para buscar alternativas a la historia. El motivo por el que se abordó de esta manera tenía relación directa con la problemática que se quería representar, la cual no está signada por el enfrentamiento entre opresores y oprimidos, sino como ya se vio, por todo un sistema de *violencia objetiva* en el cual el delito es la manifestación de *violencia subjetiva* (Žižek 2013: 10). El objetivo era poder analizar la historia de estos adolescentes, los acontecimientos que fueron llevando al personaje a estar *trancado*.

El vínculo que podemos establecer entre “El Seba, una historia más” y la propuesta de Julián Boal es que se trata de algo que va más allá de una elección individual, se plantea de alguna manera la complejidad del contexto, pero él nos advierte en la entrevista que la dramaturgia de esta obra no plantea muchas posibilidades de cambio que no sean finalmente no desear lo que se desea: “no quiero la remera”. Lo que para Julián termina siendo una “solución pobre, que no soluciona nada, que dice básicamente acepta tu condición en condiciones inaceptables” (Entrevista personal, 2014). El principal problema que plantea la obra en cuanto Teatro Foro es que el protagonista *Seba* no está buscando cambiar nada, no quiere enfrentarse al sistema, no busca aliados, lo que termina transformando la obra en una pieza fatalista. Esto será comprobado con lo que ocurrió en el momento del Foro y las alternativas que el público pasó a representar.

La obra construida era breve, lo que permitía ser ensayada varias veces en cada encuentro. Los encuentros, como ya fue comentado, siempre se veían reducidos en el horario, no sólo por la llegada de los adolescentes sino luego para intentar generar un clima lo más parecido posible a un lugar de ensayo, que en este caso significaba hacer como el agente F86 y apelar a un ficticio *cono del silencio*. A pesar de todo esto la concentración de los adolescentes era impresionante, así como la entrega para realizar diversos personajes. Es necesario explicitar que algunos personajes para adolescentes en esas circunstancias no son

representables, actuar de policía, por ejemplo, se vive como una especie de *traición* o actuar de mujer dentro de la cárcel (y fuera también) se vive como un insulto. Esto podría haber generado un verdadero conflicto. Sin embargo, decidir quienes hacían esos personajes fue espontáneo. Algunos de ellos se ofrecieron y eso no generó en los otros ni el más mínimo comentario. Uno de los episodios más impactante, quizá por la concentración con que se realizó fue el armado del vestuario y la escenografía, en donde se construyeron algunos elementos que daban clara cuenta de la diferenciación de los personajes: el delantal que usaría *la madre* fue pintado con flores por el adolescente que iría a usarlo con total esmero, se hicieron armas y esposas, cachiporras, chalecos para los policías, carteles y herramientas para cada comercio¹¹⁶.

Los recreadores comentaron en la entrevista que:

(...) lo que pasó con estos jóvenes fue increíble, esta forma de trabajo les permitió empoderarse de sus vivencias, contar su historia sin ser juzgados, mostraron su escenario, su vida (recuerdo el momento en que se agachaban para fumar la pipa, y frente a nuestra pregunta nos explicaron el gesto), se descubrieron “jugando a”, casi seguro que por primera vez o “haciendo como si”, para encontrar nuevos caminos. Jugaron otros roles: el almacenero, los policías y se encontraron descubriéndose, descubriendo otros lugares para ocupar, otras formas de tomar decisiones (C.A Entrevista, 2016).

(...) la inventiva que tuvieron a la hora de generar un vestuario con lo poco que teníamos, una escenografía, cosas para actuar... como que ellos estaban a la par nuestra sugiriendo, aportando (A.G. Entrevista, 2016).

Esta posibilidad de jugar a ser otro, de probar otro *traje identitario* para retomar las palabras que utilizó Carmen Rodríguez en la entrevista, es la potencia del trabajo con teatro y más específicamente con Teatro del Oprimido, porque implica además una reflexión de la acción, es decir se constituye como praxis, para habilitar a nivel simbólico la visión de otro camino posible.

Está bueno que los gurises en estos contextos tan duros tengan la ocasión a través de distintas técnicas de ensayar, de jugar a ser otros. Pero esto es

¹¹⁶ Los materiales fueron aportados por el equipo de recreación y por el Ministerio de Educación y Cultura: cartulinas, cartones, pinturas, tnt, etc.

algo fundamental de la adolescencia, que es un tiempo donde uno va probando distintos trajes, distintos personajes, inherente al proceso adolescente. Quizás un recurso como este les ofrezca el juego, en ese sentido la potencia del Teatro del Oprimido viene a calzar como anillo al dedo a algo que es inherente al tiempo de la adolescencia. La pregunta del adolescente siempre es ¿quién soy? (Rodríguez. Entrevista, 2016).

Cecilia Thumim Boal también psicoanalista y con amplia experiencia en Teatro del Oprimido coincide con el planteo de Rodríguez en relación a la posibilidad de juego identitario que nos permite el teatro. Si bien en algunas formas de teatro como el Teatro del Oprimido, la representación posee un *como si* más fuerte, no deja de ser en el escenario, una ficción:

Otra cosa es el papel del teatro en general que es la posibilidad de esconderse en un papel, de contar y no contar la historia, de dejar ese margen de duda, aunque digas “estoy contando mi historia”, como es teatro el otro que la recibe nunca va a saber si es realmente tu historia. Hay una parte de juego y mentira en el teatro de cualquier manera y esa ambigüedad es lo que hace que el teatro sea tan genial como instrumento. Eso es propio del teatro en general, que se usa en el Teatro del Oprimido, porque bueno, está la palabra Teatro...y Boal era un hombre de teatro, eso es importantísimo (Thumim Boal. Entrevista, 2016).

Ese margen de duda, esa fusión entre realidad y ficción no es una propiedad más del teatro, sino que es la condición misma del funcionamiento teatral (Diéguez 2010: 3) y por eso mismo este tipo de experiencias presentan un potencial tan grande en estos contextos en donde “la representación es también un procedimiento que posibilita las simbolizaciones de los otros invisibilizados por presencias totalizadoras” (Diéguez 2010: 4).

En los ensayos tenían dos grandes desafíos por un lado afianzar la obra, las escenas, los textos que acababan de ser construidos, por otro lado, preparar a los actores para la improvisación que iba a suponer en el momento del Foro la entrada del público en escena modificando acciones. El hecho que ellos representaran papeles tan cercanos, como *hacer de ellos mismos*, pero también de personajes con quienes se habían tenido que enfrentar, abría un repertorio de respuestas que permitía que en el ensayo del Foro nunca se quedaran en blanco. Por eso es tan

importante a la hora de abordar la creación de una obra de Teatro Foro que el grupo esté implicado con la temática sobre la que se va a hablar, que incorpore porque los conoce en la vida a esos personajes, lo que piensan, lo que dicen, cómo se mueven y accionan.

Dentro de los días destinados a ensayar la obra, se intentó trabajar con algunas técnicas de *Estética del Oprimido*, con el objetivo de generar espesor en la conceptualización del tema a través de otros canales artísticos como la imagen y la palabra. Se buscó trabajar con la técnica sinestesia (Boal 2009b: 206), como término literario es un tropo que consiste en enlazar dos imágenes o sensaciones percibidas por distintos órganos sensoriales¹¹⁷, se presentaron algunas imágenes que tenían relación directa con la obra (la silueta de una mujer limpiando, el logo de Nike, adolescentes fumando, adolescentes detenidos por la policía, grafitis alusivos), a partir de su observación se pedía que los participantes escribieran un poema. Decimos *se intentó* porque no fue posible pasar las percepciones a palabras escritas, la mitad de los participantes no sabía escribir, intentamos trabajar en conjunto escribiendo los adultos las palabras que ellos querían transmitir, pero claramente no se llegaba al objetivo, por el contrario los enfrentaba directamente con la carencia de una habilidad que se supone socialmente adquirida para esa edad, lo que revestía además vergüenza. Rossal da cuenta de una situación en la que se *desenmascara* el analfabetismo de un “pesado” de El Barrio del Harlem en que trabajó Bourgois, y cómo esto puede hacer pasar al “pesado” por gil a no ser que este demuestre su valor en otro sentido, de alguna manera el reconocimiento será necesario para la construcción de identidad:

El punto es que Ray no sabía leer. Y esa competencia, mínima y naturalizada en la sociedad global, no la tenía. La generosidad y la brutalidad de Ray están circunscriptas al espacio local de El Barrio y desde ese lugar es que se construye su prestigio, que es lo contrario del prestigio en la sociedad mayor, cuya idea de lo prestigioso está siempre presente de

¹¹⁷ De Trazegnies Granda, Leopoldo. *Diccionario de términos literarios*.
<http://www.trazegnies.arrakis.es>

una forma u otra y para ella Ray es un analfabeto: “La herida de fracaso institucional que Ray cargaba desde niño, enterrada y sobrecompensada a lo largo de los años, se había abierto repentinamente” y ello es reconocido de inmediato, por el humillante profesor jactancioso y por los integrantes de la red de Ray, capaces todos de leer la breve línea que seguía a la foto (2013: 117)

Al contrario de la humillación del no saber leer y escribir, la escena teatral los conectaba con toda su potencialidad, con el disfrute y el goce de verse a sí mismos capaces de desarrollar con éxito una *performance* socialmente valorada. Las escenas se sucedían una a otra con total naturalidad, como quien nos cuenta un relato que ha vivido y se apasiona tanto con el recuerdo que gesticula las acciones. Teníamos la sensación de estar siendo parte de un recuerdo colectivo que se ponía en escena, el discurso de Augusto Boal que leímos el primer día se hacía carne en cada uno de ellos:

Veinte años atrás, yo dirigí *Fedra* de Racine, en Río de Janeiro. El escenario era pobre: en el suelo, pieles de vaca, alrededor, bambúes. Antes de comenzar el espectáculo, les decía a mis actores: “Ahora acaba la ficción que hacemos en el día a día. Cuando crucemos esos bambúes, allá en el escenario, ninguno de vosotros tiene el derecho de mentir. El Teatro es la Verdad Escondida (2009 c)

Parecía que el encierro era parte de la ficción, de una *mala* ficción y que el escenario era la realidad, o eso queríamos creer. Willat nos comentó que se quedó con la “sensación de estarse acercando a lo siniestro, a algo que es demasiado grande; no podés evitar hacer consciente la impotencia. Una sensación de conciencia de la injusticia que te hace sentir mal y al mismo tiempo sentir que no sabés qué hacer con eso” (Entrevista personal, 2015). Habíamos hecho ya referencia a la posibilidad de reproducir en escena lo que vivieron en la realidad y cómo eso les permitía volver a pasar por la situación pero de manera menos ominosa, buscando además desde el Teatro del Oprimido, el análisis crítico de la situación, A.G y C.A desde su lugar de educadores acompañantes del proceso coinciden con esa afirmación:

Creo que los aportes de Uds. sobre todo de la parte teórica fueron muy buenos, el análisis que los chiquilines pudieron hacer de su realidad en el

proceso y al terminar, fue muy positivo. A nosotros, al equipo, yo hablo en forma personal pero creo que a los demás les pasó algo parecido, también nos cerró alguna cosa que veníamos trabajando en la medida que todo lo que hacemos tiene como objetivo restituir derechos (...) analizar la realidad de por qué estás ahí y la responsabilidad que tenés de lo que hiciste mal y qué otras posibilidades podés tener si hubieras actuado distinto (A.G Entrevista, 2016)

Yo creo que fue una oportunidad maravillosa de ser creadores, una oportunidad de ser protagonistas de su vida, de explorar alternativas de volver a pasar por experiencias lesionadoras, ahora en un espacio de cuidado y contención, pudiendo decir y hacer sin lastimar, ni lastimarse y ensayar, probar ¿qué pasa si? (C.A Entrevista, 2016)

Ese disfrute que los participantes tenían al actuar, al repetir una y otra vez los diálogos, las acciones hicieron que cada encuentro/ensayo rindiera mucho más que las horas reales de las que disponíamos. Se prestaban con total entrega a las sugerencias y a las técnicas para enriquecer las escenas, no fue necesario trabajar sobre algunas técnicas de ensayo que se sugieren para la construcción del personaje, los personajes estaban ahí latiendo.

5.5. Acción. Presentación de la obra de Teatro Foro “El Seba, una historia más”

Quando o espetáculo se abre para a comunidade esse é um momento importante, um passo adiante. Se os ensaios já são uma atividade política (...), os espetáculos são o momento de comunhão social, em que os demais membros da comunidade são convidadas a participarem dos debates, sempre usando a mesma linguagem teatral (Boal 1996: 115)¹¹⁸

Para introducir la actitud crítica en el arte hay que mostrar su indudable elemento negativo en su aspecto positivo (...) La crítica de la sociedad es la revolución, que es crítica llevada a término, ejecutiva (Brecht 2010: 152)

¹¹⁸ “Cuando el espectáculo se abre para la comunidad es un momento importante, un paso adelante. Si los ensayos ya son una actividad política (...), los espectáculos son el momento de comunión social, en que los demás miembros de la comunidad son convidados a participar de los debates, siempre usando el mismo lenguaje teatral” (La traducción es mía)

En este sentido es que hacemos nuestras las palabras de Boal al decir que el Teatro del Oprimido puede ser un ensayo para la revolución, no en sentido literal claro está, sino en la crítica a la sociedad en la que vivimos, ahí radica la esperanza, el aspecto positivo. Mostrar en escena la situación de estos adolescentes, la falta de oportunidades, la negación que el sistema hace de ellos, quienes como dice Proaño son el *sobrante* (2007: 8), debería encontrarse en las antípodas de la *pedagogía del fracaso* (Boal, J. Entrevista personal, 2014). Como ya vimos el condicional *debería* fue analizado para esta investigación en conjunto con Julián Boal quien nos plantea que la dramaturgia de la obra deja pocas alternativas a decirle al protagonista: *acepta tu condición en condiciones inaceptables*.

En la presentación hubo algunas otras condiciones *inaceptables* que tuvimos que aceptar. En primer lugar estaba prevista para ser realizada frente a otros adolescentes provenientes del *Hogar PQR* y de otros *Hogares*. Esto es fundamental para la metodología, ya que como hemos mencionado más de una vez el Teatro del Oprimido plantea que nadie conoce mejor la situación que aquellas personas que la están viviendo o la han vivido. El objetivo de la obra era que otros adolescentes también pudieran cuestionar su situación a través de la historia planteada y juntos buscar preguntarse por posibles alternativas. Sin embargo el público era mayoritariamente adulto, algunos con marcados roles de poder dentro de la institución: Directores, funcionarios, educadores de otros *Hogares* y educadoras de una ONG. Solo concurrieron unos tres adolescentes de un *Hogar semi abierto* y dos adolescentes de un colegio privado invitadas por A.G. quien era su profesor; la explicación que se brindó en el momento es que ese día se había dado un intento de fuga y que debían extremar las medidas de seguridad por lo que no era posible que concurrieran más adolescentes. Acompañaron también la presentación una estudiante de sociología,¹¹⁹ una participante del colectivo GTO Montevideo, una periodista y un fotógrafo de *La Diaria*. El contexto no era el idóneo para la presentación, pero quizás si los

¹¹⁹ Lafluf Berezán, Yezabel quien estaba realizando el trabajo de campo para su tesis: “La razón sensible y el arte. Aportes de prácticas artísticas en jóvenes uruguayos”.

adultos se hubieran mantenido al margen dando lugar al protagonismo adolescente el debate podría haber tomado otro rumbo, de todas formas nos estamos adelantando en los hechos. En este sentido S.D desde su lugar como uno de los docentes de Teatro del Oprimido a cargo de la actividad recuerda que:

(...) no participaron los gurises protagonistas que deberían haber participado, sino los adultos. Y que de alguna forma creo que al estar todas esas personas, no se permitió que los gurises pasaran, quizás en otra instancia que hubiera más gurises y solo un par de profesores se podría haber dado más confianza y debate (Entrevista personal, 2016)

Los adolescentes participantes fueron trasladados en camioneta (la distancia entre el *Hogar* y la *Escuelita* es importante), esposados y engrilletados. El adolescente entrevistado recuerda que le pusieron las marrocas, “nosotros pensábamos que íbamos a poder hacer la obra afuera, les decíamos que no nos íbamos a fugar que estábamos tranquilos pero ellos [los funcionarios] tenían miedo” (Leandro. Entrevista personal, 2015). Este miedo que los funcionarios tienen con respecto a los gurises es lo que termina de alguna manera construyendo al otro, ya lo hemos mencionado citando a Tomasini como *desviación secundaria*, el mismo plantea que muchas de las medidas que se toman no tienen que ver con prevenir acciones de las que ya se tiene experiencia sino con esperar del otro siempre lo peor:

No le dejan tener los cepillos de dientes porque hacen puntas, preguntas cuántas veces hicieron puntas con los cepillos, y te responden que nunca...Siempre está lo que están pensando, lo que pueden llegar a hacer. La construcción es permanente, tiene que ver con la memoria institucional (...) (Tomasini. Entrevista personal, 2016)

La seguridad está puesta en primer plano y condiciona la posibilidad de propuestas educativas, recreativas, artísticas, como comparte A.G, refiriéndose a un *Hogar* que fue construido “de cero”:

Seguridad, seguridad y seguridad. Cámaras de vídeo, rejas que iban a ser controladas desde lejos, después no funcionó nada pero la intención en los planos estaba, controlar todo desde un centro de monitoreo... todo pensado y todo invertido pensando en la seguridad. Una cancha de cemento con dos arcos de fútbol, fue hecho desde cero, no fue consultado ningún profe de

educación física, no fue consultado ningún entrenador (...) El aula afuera, había que sacar a los chiquilines para el lugar donde estaba la maestra y era un problema porque después no había funcionarios... siempre la seguridad (A.G Entrevista, 2016).

Por su parte Luis Pedernera comparte esta visión: “Sí, siempre el sistema hizo hincapié en la cuestión de la seguridad (...) La lógica de la seguridad es la que impera, y es la que te boicotea cualquier posibilidad de hacer algo diferente” (Entrevista personal, 2016). De alguna manera se podía comprender dentro de esta lógica de la seguridad que los adolescentes fueran presentados así, aunque la imagen dolía porque uno no podía dejar de intuir que detrás de eso había también una forma de demostrar que “en la cárcel en general vos podés hacer con el otro lo que quieras, y más con un gurí, y esto sigue siendo así. ¿Qué es el poder? Querer hacer algo sin ningún obstáculo, es el ejercicio del poder sobre la vida” (Tomasini. Entrevista, 2016). Si uno podía comprender que llegaran así, verlos irse nuevamente esposados y engrilletados, incluso esposados entre ellos, dolía mucho más. Porque simbólicamente pretendía deconstruir la imagen recién creada, la actuación, el aplauso; el público seguía allí, pero esto ya no era parte de la actuación, esto era la realidad. Hizo sentir en nosotros esa mezcla de empatía e impotencia que Fraiman y Rossal expresaron al referirse a un adolescente entrevistado en una cárcel para menores de edad: “dan ganas de abrazarlo de sólo verlo (2011: 222)” y que no pudieron en el mismo texto dejar de escribir *bracitos* (2011: 228) a pesar de que relataba que los mismos sostenían un arma de gran calibre. Estas visiones son las que, al no seguir alimentando el estigma, por lo menos no son cómplices de consolidar una trayectoria delictiva. S.D. recuerda de ese momento: “Ahí me largué a llorar y abracé a C.A. porque me impresionó especialmente el tema de los grilletes, como iban caminando engrilletados (...) De alguna manera tiene que ver con el contraste de la situación que acabábamos de vivir” (Entrevista personal, 2016).

Al llegar a la *Escuelita*, se encontraron ya con parte del público que estaba en el patio, Leandro en la entrevista nos habla de los nervios que tenía antes de actuar,

¿miedo? le preguntamos, “¡no, miedo no! Vergüenza... había pila de gente, gurises de otros hogares, ¡estás loco! Ellos deben de haber quedado con ganas de tener teatro también pero ¡qué les iban a llevar!” (Entrevista personal, 2016). Ya vimos la falta de propuestas, de ahí la certeza de Leandro y el sentirse casi un privilegiado.

Se realizó un ensayo, para reconocer el lugar, uno de ellos no quería actuar y hubo que convencerlo. Este miedo que en mayor o menor medida estaba presente en todos, nos llamó mucho la atención, nos preguntamos cómo una persona que no teme salir a la calle armado, apuntar, teme salir a escena a actuar. Carmen Rodríguez nos trae en la entrevista el enfoque de Le Breton, en primer lugar hay que decir que esas conductas de riesgo que tienen en su vida no son intentos por tocar la muerte sino por el contrario son para poner a prueba la vida: “son una interrogante a través del cuerpo sobre el sentido de la vida y sobre su propio valor personal” (Le Breton, 2010). Frente al sufrimiento que viene de la sociedad, del *Sr. Neoliberalismo* y de las formas de desprecio que éste engendra algunos adolescentes van a salir a darse contra el mundo para buscar el sentido de la vida, dentro de estas conductas Le Breton también ubica la delincuencia. Entonces entendemos que en esas conductas hay un ponerse a prueba, en donde el miedo no juega un papel protagónico. Por otra parte Rodríguez plantea en la entrevista, que les hace muy bien sentir miedo en este tipo de actividades cuidadas porque de alguna manera los baja de la omnipotencia de la pose delictiva. Aquí se pudieron permitir sentir miedo porque de alguna manera sabían que había un otro ahí que estaba para sostener, y no nos referimos sólo al rol adulto de los recreadores o de nosotros como *profes* de teatro sino al par, al otro adolescente que estaba ahí con el mismo miedo y las mismas expectativas, esto es parte del *valor*, en el doble sentido que tiene pertenecer a un colectivo:

(...) me parece que [el Teatro del Oprimido] es una herramienta muy importante, que les permite visualizar con contenido político, colectivo, su situación (...) al ser el actor principal un sujeto que es colectivo y no individual hace que sea poderoso (S.D Entrevista personal, 2016)

Jorge confirma esta visión, en la entrevista cuenta que el teatro le da un grupo y

que ese grupo son como la familia. Es la gente que “me da para adelante”, donde comparte si tiene un problema. Dice que es la forma de salir adelante, porque

(...) te cambia la cabeza. Porque acá hay algunos que ta, laburan y eso, pero eso no te cambia la cabeza. No te cambia la forma de pensar. El teatro sí, yo siento que a mí me cambió la cabeza. Fue un cambio subjetivo, los compañeros me dan un ejemplo a seguir. Ahí trabajás la responsabilidad y el compromiso con el grupo (Entrevista personal, 2016).

Esta actividad los exponía además frente a algo totalmente desconocido, la mayoría de ellos no había participado de nada vinculado a las artes escénicas, y los que sí había sido en la escuela. Tenían que demostrarse a ellos mismos que podían realizar esta *performance* que no coincidía con las etiquetas, con el estigma, que portaban y defendían. Yezabel Lafluf trae algo de esto en su tesis, que es para nosotros por demás significativa ya que esta experiencia, como fue mencionado anteriormente, formó parte de su trabajo de campo:

La “sensación de logro” es vivida por los participantes en relación al aprendizaje que mantienen en el taller y proviene del hecho de “hacer algo bien”, tal como lo define Sennett. Es una sensación que se atribuye al objeto o producto logrado, es decir, una valoración que cae en el terreno de lo objetivo, y no depende de la valoración externa de “un-otro”. Por lo tanto, y siguiendo al mismo autor, puede decirse que les reporta un sentido de respeto por sí mismos (2013: 44)

Pero la valoración de “un-otro” es también importante, y reportó para ellos un alto grado de satisfacción, nos referimos al aplauso: “que ingresa a través de los sentidos como una impresión, funciona como una percepción socialmente construida de valoración que remite a una sensación placentera de orgullo, satisfacción, alegría, etc.” (Lafluf 2013: 46). Estuvo presente el aplauso y también la entrevista de la prensa (*La Diaria*) que no estaba ahí para la crónica policial sino por su vínculo con la experiencia teatral. Nos interesa transcribir apoyando esto, la valoración que hicieron tres de las personas implicadas en el proceso, tres que se constituían como “un-otro”:

-El saludo y la emoción de ver un auditorio que aplaude tu trabajo, porque más allá de la historia que contaron hubo una muy buena representación que se logró con muy pocas instancias de talleres, se comprometieron, creo que ver eso fue de lo más gratificante del proceso (A.G Entrevista personal, 2016)

-Recuerdo las ganas con las que participaban, la queja si no se los quería llevar y en especial los nervios el día del estreno. Llegaron ansiosos y felices, era su trabajo, eran ellos el centro y no para castigo sino para aplausos (C.A Entrevista vía email, 2016)

-Ellos fueron protagonistas totalmente, disfrutando lo que estaban haciendo. Lo que había motivado el proyecto estaba ahí. Actuaron con una gracia, una capacidad de comunicación que era una genialidad, que por supuesto me emocionó muchísimo en el momento y lo estoy recordando y me vuelvo a emocionar (Willat. Entrevista personal, 2015)

Vemos que fueron momentáneamente reconocidos en torno a otra identidad, no ya sólo la de adolescente privado de libertad, sino la de actor. Esto se hizo explícito en aquella pregunta del protagonista “¿Qué somos nosotros ahora?”, ahora que *vamos* a representar, ahora que *nos aplauden*, ahora que *logramos hacer algo distinto a lo que creíamos como único posible*. Proaño plantea en relación al Teatro Comunitario pero aplicable a esta situación que “La praxis teatral, impacta en la mirada de la sociedad que, en la medida en que les da reconocimiento y los nombra, confirma esta nueva imagen identitaria”(2010: 36) Aunque advierte que esta nueva imagen sólo dejará de ser alienante una vez que los sujetos adoptan como propia la visión común del grupo y le dan existencia mediante el accionar tanto dentro de la escena teatral como en su vida social y política cotidiana (2010: 37).

En un momento hicimos referencia al miedo que tenían en representar, miedo que también estaba marcado por la incertidumbre que generaba que parte del público pasara a la escena, ¿y si no quiere pasar nadie?, ¿y si no sabemos qué contestarles?, eran parte de las preguntas que se hacían en el ensayo general. Pero como veremos a continuación sí hubo participación y sí supieron qué responder.

La presentación incluía además de la pieza creada por ellos, la improvisación,

iban a pasar personas del público, tal como plantea la metodología a actuar en lugar de *Seba* el protagonista, e intentar posibles alternativas. Recordamos como fue planteado que el Teatro Foro tiene dos momentos, en el primero la obra que en este caso termina con el arresto de *Seba* y la conducción a la *Colonia Berro*. A partir de ese momento, se hace un análisis con el público, se intenta comenzar por preguntas cerradas, como ser: “¿Esto ocurre en la realidad?”, “¿ocurre en su realidad?”, “¿ocurre de esta forma?”, para luego ir abriendo las preguntas en busca del debate. A partir de allí se pregunta si el protagonista podría intentar algo diferente, buscar una alternativa. Esta noción de alternativa es fundamental en contraposición a la de “solución”, Cecilia Thumim Boal nos plantea que:

Eso es un postulado de base del Teatro Foro y del Teatro del Oprimido en general, que cada vez se olvida más y se abandona, no me parece en absoluto el objetivo así como no es el objetivo del psicoanálisis, no es encontrar soluciones, no es decirle a la persona lo que ella tiene que hacer. Es encontrar alternativas, desde ahí ya estas proponiendo que no hay una sola (...) si uno corre atrás de encontrar la solución se vuelve moralista, en vez de barajar alternativas posibles corre para buscar una solución (...) Es generar que el otro llegue a sus propias conclusiones, es generar dinámica, si no estás proponiendo un comportamiento normativo, estás haciendo un papel de *adaptador*, de adaptar el individuo a la sociedad y eso en absoluto me parece que sea la propuesta ni del psicoanálisis ni del Teatro del Oprimido (Entrevista vía Skype, 2016).

Para la búsqueda de alternativas y para que no se vuelva algo moralista es importante que el público se reconozca en la escena, que no se pare desde un lugar de superioridad y que sin vivir esas circunstancias intente rápidamente *arreglar* el problema planteado en escena. Recordemos entonces que en este caso el público adulto estaba híper-representado y a pesar de nuestro esfuerzo por hacer que los otros adolescentes presentes pudieran hablar, una de las funciones del Curinga (mediador) es hacer que la voz del oprimido sea respetada, prácticamente no pudieron expresarse y mucho menos intervenir en la escena. Los adultos fueron los primeros en dar *su* visión de los hechos, una visión que se tornaba *la correcta* y fueron también los primeros en intervenir en la escena, lo que ya *marca la cancha* y la dirección que va a tomar la discusión. Los adolescentes que estaban en el público no podían expresar con sinceridad lo que pensaban, quedaban

condicionados a decir lo que el mundo adulto quiere escuchar, el discurso “correcto”. Vamos a analizar las intervenciones una a una.

La primera estuvo a cargo de una educadora, consistió en pedirle prestada plata al primer comerciante, y luego con trabajo el adolescente se la devolvía. Lo primero que se intentó en el debate fue cuestionar la viabilidad de la propuesta, si en la obra *original* el comerciante no tenía intenciones de contratar a nadie, no había motivos para prestarle el dinero a cuenta de un trabajo que no le interesaba. Fue una propuesta rápidamente desarmada en la escena por quien interpretaba este personaje.

La segunda intervención, también a cargo de una educadora consistía en pedirle a este mismo comerciante realizar una *changuita*, que lo probara para luego poder trabajar. Fue muy interesante como el adolescente-actor, con firmeza planteaba la necesidad de tramitar “un permiso del menor”, mientras que la educadora minimizaba el hecho. Aquí es de relevancia exponer cómo los roles se invirtieron, el adolescente que estaba en la Colonia Berro por *quebrantar la ley* defendía la legalidad del trabajo para menores de edad, mientras que la referente educativa insistía en trabajar en la *ilegalidad*.

La tercera intervención, fue la única realizada por una adolescente, aunque de un contexto muy diferente al de los protagonistas, ya que era una de las estudiantes de bachillerato del colegio privado en el que trabajaba A.G. Su propuesta fue en el momento en que el protagonista es presionado a robar por el grupo de *pibes de la esquina* y consistió en negarse, argumentando que si *caía en cana dejaba tirada a la madre*. Esta propuesta en el debate fue lo más significativo para el resto de adolescentes que estaban allí, quienes plantearon que eso era lo que había pasado, que al robar perjudicaron a su familia. Aunque extraído de otra instancia la siguiente intervención va en la misma línea:

A6- Y caímos y le dimos el doble de dolor de cabeza

A1- No, caímos y gastaron el doble de lo que nosotros ayudamos a ellas, que galletitas, que agua jane, perfumol, ropa... ¡platales gastan!¹²⁰

En la crítica que Julián Boal hizo de esta obra, podemos comprobar que de alguna manera la misma efectivamente no invita a un cuestionamiento del sistema. Lo que vemos en el análisis de este Foro es una compulsión por querer arreglar la historia, porque el oprimido desista de robar, lo que podemos alinear a una visión adultocéntrica. Aquí vale una digresión, la percepción adultocéntrica moraliza las necesidades de los adolescentes, las entiende como consumismo y las diferencia de las que serían legítimas: “Evidentemente, hay quienes no recuerdan su temprana juventud, pero tampoco entienden la contemporaneidad (...) con cierta facilidad lleva a quienes ya no son jóvenes a una confusión generalizada entre el consumo, el consumismo y la inevitable relatividad de las *necesidades*” (Rossal 2013: 56). Si bien podemos inferir que el tipo de público condicionó las intervenciones y no fue posible probar la obra en otro contexto por motivos que se explicarán más adelante, la dramaturgia de la obra también lleva a querer *arreglar* la historia.

En el análisis que Carmen Rodríguez hizo sobre la obra, en la entrevista, planteó un punto más que revelador: “Un foro que quiere rápidamente cambiar la historia, interpretada por los adultos, que entran a escena para repararla...eso que quiere liberar lo oprime.” Ella plantea que en la adolescencia sería más interesante pensar el Teatro del Oprimido no para cambiar la historia sino para contarla, siendo que contar la historia es el primer paso para cambiarla: “Para estos gurises poder contar la historia como fue, robo, consumo de pasta base sin que venga un educador a decirles: *no se roba, fijate lo que te pasó*, ahí ellos cierran la oreja”. Propone que así el Teatro del Oprimido sería un gran recurso subjetivante, porque todo proceso de subjetivación requiere que exista un relato de sí. Para esto se necesitaría un foro “no opresor” un foro que no quiera resolver la situación, porque quizás “hay un tiempo que la historia no quiere ser arreglada, sólo contada” (Rodríguez. Entrevista vía Skype, 2016).

¹²⁰ Registro debate luego de la obra de teatro “No es un problema menor” en *Hogar PQR*

Si bien sería de alguna manera una variación de la técnica en esta propuesta de sólo estar disponible para escuchar la historia, Rodríguez plantea que quizás en este contexto, trabajándolo así se tengan más chances de cambiarla.

Cuando terminó la jornada el adolescente que actuaba de protagonista dijo: “*Me gustó mucho esto de hacer el teatro con ustedes*”. El proceso estético aumenta nuestra capacidad de *metaforizar* la realidad (Boal 2009b: 118), desarrolla nuestra capacidad de simbolizar para poder ver a la distancia la realidad que queremos y debemos modificar (Boal 2009b: 122), S.D. plantea que “hace que se busque la construcción de otro tipo de identidad distinto al que la sociedad me dice que soy, es de alguna manera generar contrahegemonía en el pensamiento” (Entrevista personal, 2016).

Ahora bien retomando la metáfora que utiliza Rodríguez en la entrevista: “¿qué brota de esto que se sembró?”, algo será expuesto como *Prolongaciones*.

5.6. Epílogo. Prolongaciones y consecuencias

En la propuesta original la experiencia concluía el día de la presentación al público, en la cual por motivos de seguridad, como ya fue expuesto, el resto de adolescentes que habitaban el *Hogar PQR* no fue llevado. Se evaluó en conjunto con los participantes la necesidad de compartir la obra teatral con sus compañeros. Esa jornada recién se logró concretar casi un mes después, uno de los actores ya había salido en libertad y otro había sido trasladado de *Hogar*, esto hacía imposible representar nuevamente la obra por lo que se eligió compartir el vídeo. La Dirección permitió que todos los adolescentes bajaran al comedor, donde fue proyectada la filmación.

Las primeras reacciones eran de risas, de ver a sus compañeros actuando, pero también al reconocerse en esas escenas, pero también como ya vimos, las risas eran una válvula de escape a la tensión. El interés en discutir fue espontáneo, comenzaron a comentar entre ellos la situación, por lo que improvisamos la posibilidad de que expusieran alternativas “¿cómo lo hubieran hecho Uds.?”, “¿que hubieran propuesto?”, preguntamos. Fue sin dudas el momento más interesante, finalmente los adolescentes estaban siendo protagonistas del Foro, los adultos que acompañábamos ese momento (docentes de Teatro del Oprimido y recreadores) permanecíamos al margen. Pero no todos los adultos consiguen limitarse a ser observadores atentos, y el debate fue interrumpido por una funcionaria, S.D. recuerda que:

No los invitó [a jugar al fútbol], tiró una pelota y los pibes al ver la pelota se fueron a la reja a pedir que se las tiraran, y ahí vino la mujer a invitarlos. Fue un boicot, fue a propósito, me viene la pregunta de que hay algo que no sabemos, y es: qué movilizó en los gurises la experiencia cuando no estábamos, los días posteriores, en la noche... qué movilizó en los funcionarios. No sé cuál sería la intencionalidad de tirar la pelota, sabiendo que los gurises se iban a distraer cuando se estaba en una actividad totalmente distinta. De hecho habíamos llevado refrescos y decidimos abrirlos al final para justamente no generar distracción y esta persona viene y corta todo sin mediar nada (Entrevista. 2016)

Fue absolutamente imposible continuar con la actividad, ya hemos visto la necesidad de contacto con el afuera que tienen estos adolescentes, la invitación suscitó tal alboroto que ni siquiera se logró realizar un cierre. Asistimos a dos dimensiones contrapuestas, por un lado, los adolescentes manifestando entusiasmo en exponer sus opiniones, en construir debate; por otro la acción de *obturar* esto por una parte del mundo adulto. A.G. comparte en la entrevista que esta situación le generó mucha indignación pero que era parte de algo que vivían a diario, la *desvalorización de las actividades educativas* (Entrevista personal, 2016). Nos preguntamos si la acción fue motivada por la falta de capacidad en ver su potencial o todo lo contrario, ¿podemos encontrar cierto temor o recelo frente a la capacidad de discusión colectiva?, frente a la prefiguración de otro orden de lo político que se estaba dando en la *tranca*, un lugar donde a los humanos expulsados de la vida social se los cuida y vigila pero sin intención que entren en

la sociedad (Gatti 2011). A.C se acerca en su evaluación a esta interrogante:

Creo que ese episodio es el corolario, a modo de un excelente espejo de lo que sucede en condiciones extremas de encierro e invisibilización tanto para los jóvenes, como para quienes trabajan allí. Lamentablemente en muchas oportunidades presentamos propuestas pobres para pobres, y cuando la propuesta es de calidad y calidez, como era este proceso, cuando trae un paradigma opuesto al existente, genera temor, algo distinto sucedió y fue posible. Quizás la funcionaria, atrapada también en el sistema, presa ella de su elección laboral simplemente tuvo miedo (A.C. Entrevista, 2016)

No podríamos afirmar con certeza los motivos por los cuáles la actividad fue coartada, los adultos participantes expresan desvalorización, boicot, miedo. Lo que sí podemos afirmar es que la experiencia generó resonancias que fueron manifestadas de diferente forma entre adolescentes y parte del mundo adulto.

Si bien se intentaron generar otras instancias, la coordinación ya no fue posible, a pesar del interés que teníamos los docentes y del que luego nos enteramos manifestaron los adolescentes protagonistas: “¡Y Uds. no volvieron más! Preguntamos pila de veces si volvían y nos dijeron que Uds. ya no estaban en la Colonia, que se habían ido” (Leandro. Entrevista personal, 2015). Por qué esa pregunta insistente, que persiste luego de 4 años, en el recuerdo de este protagonista y que se expresa casi en un reclamo, fue desoída. Desde el Ministerio de Educación y Cultura se explicó que la Dirección de DDHH no tenía como cometido ejecutar directamente programas, por lo que no tenía lugar poder continuar generando instancias de taller. Al mismo tiempo tampoco hubo solicitud de continuidad desde la Dirección del *Hogar* implicado o de la Dirección de la *Colonia Berro*. En la indagación posterior que supuso esta investigación se hizo explícita la falta de evaluación de la experiencia, A.C. comparte que “por lo general las propuestas no podían (o no querían) ser *vistas*, las emergencias, peleas, fugas, rupturas, tensiones, entre otras siempre les ganaban a los esfuerzos [educativos]” (Entrevista vía email, 2016).

La tarea educativa no es rápidamente medible, genera resonancias en el eje diacrónico, sus efectos son extemporáneos, lo que ya hemos mencionado desde el

concepto psicoanalítico de *après-coup*.

Me parece que quienes trabajamos con adolescentes tenemos que saber que sembramos, algo brota, ¿qué brota? Ahí depende del deseo del sujeto, ahí es el pibe, con su biografía, con lo que quiere, con lo que le pasa. Entonces el rol de los grandes y de las instituciones y de las políticas, es poner mucho de esto para que algo brote (...) (Rodríguez. Entrevista vía Skype, 2016).

Ahora bien, qué ocurre cuando el adolescente puede resignificar algo de su experiencia pero no tiene sostén en su contexto, cuando no hay en el entorno posibilidades que esa resignificación ancle. En este sentido Rodríguez es determinante:

Esa es la condición misma de la impotencia de la exclusión. Casi uno puede decir que todo ese contexto de encierro, de castigo, mata a la adolescencia. Por eso me parece que en esos contextos poner este tipo de vivencias debe ser muy liberador para ellos, un rato de Teatro del Oprimido dentro de la cárcel, un vaso de agua en el desierto...Ahora tu pregunta es qué pasa cuando uno resignifica cosas pero eso no logra construir un proyecto, ese es el problema radical de la exclusión. Básicamente lo que le pasa a los gurises que viven estas experiencias tan duras, de tránsito por el riesgo extremo, por el encierro, por el castigo, es que todo lo vivo del adolescente es asesinado. Todo lo que puja por ser, por crecer, por imaginar un mundo distinto, y el entorno te mata todos los sueños (Entrevista vía Skype, 2016).

Durante los años que separan la experiencia concreta del presente trabajo, como ya fue mencionado, nos hemos encontrado en forma espontánea con cuatro de estos adolescentes. Quizás vale la pena exponer algo del relato de esos encuentros, que podrían dar cuenta del impacto, al menos afectivo, que tuvo la experiencia en su trayectoria. Con respecto a estos encuentros S.D. quien también se cruzó con ellos en diferentes oportunidades comenta:

Es raro, siempre es raro, sobre todo cuando uno tiene que decir “te conozco de acá”, si yo fuera ese gurí no sé si me gustaría que la gente me haga acordar de eso...Sentía que yo les hacía acordar de ese momento, entonces no profundizaba quedaba como en una conversación de pasada. A la vez me generaba como una alegría, el reconocimiento siempre era mutuo (Entrevista. 2016)

Marcelo, quien representaba el rol de protagonista, fue encontrado en el 2013, en un ómnibus de línea, hubo un encuentro de miradas, y la aproximación por mi parte fue directa: “¿Marcelo, ¿cómo estás? Te acordás de mí, del taller de teatro”, hubo una elisión consciente, no mencionar el lugar donde se dio el taller para que los otros pasajeros no hicieran una rápida identificación adolescente-delincuente. Recordaba, pero pensó que yo no iba a reconocerlo, se sorprendió de mi memoria por recordar su nombre – esta sorpresa se repitió en todos los casos-. Preguntó si seguíamos haciendo teatro, o si conocía algún lugar cerca de su barrio para ir a clases de teatro. Pautamos un encuentro posterior, al que finalmente no concurrió.

Rúben, representó en la obra el papel del hermano y también de uno de los policías. Con él nos encontramos ambos docentes, mientras caminábamos por una avenida de Montevideo, en el año 2014. Continuaba en el marco de privación de libertad, en un programa de egreso, trabajando en la construcción, tenía salidas transitorias para visitar a su familia. También recordaba “el teatro” y accedió a darnos su número de teléfono, no sin recelos “¿me van a grabar?, ¿va a salir mi foto o mi nombre en algún lado?”. Con él tampoco fue posible concretar un encuentro posterior.

Leandro, representó el papel de madre, pibe de la esquina y almacenero en la obra teatral. El encuentro con él fue en un ómnibus, en el 2014, lo llamé por su nombre y estuvimos conversando durante todo el largo viaje que unía un barrio periférico con el centro de la ciudad. Su primera respuesta fue “Justo ayer estuve mirando con mis padres la foto que nos regalaron”. Comentó que era padre, y que estaba trabajando doce horas en un bar, pero que no le quedaba mucho tiempo para estar con su familia ni para atenderse un problema de psoriasis que tenía. La conversación fue muy animada y pudimos acordar un encuentro para conversar más detenidamente. Para el momento de la entrevista ya no tenía trabajo, aunque

lo buscaba, mientras estudiaba en Los Pinos¹²¹:

(...) me pusieron en la barra y no entiendo nada de whiskies. Me venían a pedir un whisky y yo no sabía ni cuál era, siempre tenía que andar preguntando, con los vinos lo mismo, si yo no tomo alcohol. Yo quería trabajar en la cocina, pero no me cambiaban, y después de tres meses tenía que seguir preguntando que era cada cosa, no pude más (Entrevista personal, 2015)

Jorge, quien participó de los talleres pero no llegó al día de la representación porque fue liberado antes, fue encontrado este año en la Cárcel de Punta de Rieles. Asistimos a un encuentro teatral, en donde el colectivo de teatro de la cárcel presentaba su obra “El día después”, la que trata sobre las dificultades posteriores a salir en libertad y la recepción que da el conjunto de la sociedad al recién *liberado*. La sorpresa del encuentro se hizo carne en un gran abrazo, cinco años habían pasado de la última vez que nos vimos. Nos preguntó si seguíamos haciendo teatro en la *Colonia*, él sigue haciendo teatro en este colectivo. Fue otro de los entrevistados, quien logró dar cuenta del impacto que había tenido la experiencia en su trayectoria, un impacto que por efecto de *après-coup* se hizo consciente mucho después:

(...) cuando en esta cárcel lo invitan a formar parte del grupo de teatro, él responde en seguida que sí, que ya tiene experiencia: “Hice teatro en el *PQR*”- respondió. Comparte que fue una experiencia que le sacó la vergüenza de pararse y hablar adelante de la gente y que si no fuera porque ya conocía lo que era el teatro seguramente cuando lo invitaron ahora hubiese dicho que no. Tiene ganas de seguir haciendo teatro una vez que salga en libertad, y lo vincula con la posibilidad de estudiar alguna carrera de corte educativo: profesorado, educación social, recreación. Está cursando 5to Biológico (...) (Jorge. Reconstrucción de entrevista personal, 2016)

Entonces, de estos cuatro adolescentes se tiene la trayectoria clara de dos, en uno de ellos se puede dar cuenta del impacto en la afectividad tanto de él como de su

¹²¹ Los Pinos es un emprendimiento social, ubicado en el barrio Casavalle (Montevideo, Uruguay), que pretende elevar el nivel educativo de los niños y jóvenes del barrio a través de programas de apoyo escolar y de capacitación laboral. El centro educativo es promovido por “Asociación Cultural y Técnica”, una asociación civil sin fines de lucro fundada en 1965 (tomado de www.lospinos.org.uy)

familia, donde la foto de la experiencia está como capital en un lugar relevante de la casa. En el otro caso hay un impacto del orden de lo *vocacional* ya que el joven continúa desarrollando actividad teatral y visualiza como germen la experiencia objeto de estudio. Estas no son dos trayectorias que se eligieron en función de las consecuencias que la experiencia tuvo, sino que son a las que se logró acceder y en ambas podemos constatar efectos contundentes.

Si bien el objetivo de esta investigación es evaluar los alcances de la representación en Teatro del Oprimido con los adolescentes privados de libertad participantes, no podemos desconocer que estos alcances involucran también a los adultos que estuvieron acompañando el proceso. La primera resonancia fuerte de la que se puede dar cuenta es esta investigación en sí misma, la experiencia desde su potencialidad generó el deseo de analizarla. Los otros adultos participantes también manifestaron cómo esto generó un fuerte impacto en ellos, a nivel afectivo e incluso vocacional. S.D. desde su lugar de docente de la experiencia, comparte que el impacto que generó tiene que ver con la especificidad del encuentro teatral, un encuentro en donde el compromiso y el vínculo que se da entre los participantes involucra el cuerpo y las emociones:

Tiene que ver con poner el cuerpo, que te implicas de otro lado (...) poner el cuerpo implica otro nivel de compromiso, en la emoción, en el contacto, en hacer los juegos, sensaciones, olores que uno siente. Y eso hace que también se puedan ver contradicciones mucho más complejas que desde la teoría son interesantes, pero quedan en un plano en cambio con el cuerpo se juegan otro tipo de sensibilidades (Entrevista personal, 2016)

Los recreadores son quienes pueden dar cuenta de los momentos que nosotros no veíamos, de las resonancias entre un encuentro y otro, de lo que quedó luego que nos fuimos:

Creo que como yo no me olvido, ellos no se olvidan más. El saludo y la emoción de ver un auditorio que aplaude tu trabajo, porque más allá de la historia que contaron hubo una muy buena representación que se logró con muy pocas instancias de talleres, se comprometieron, creo que ver eso fue de lo más gratificante del proceso. Ellos después lo repetían, volvían con anécdotas y cuentos, pasa siempre que un chiquilín es motivado en una

actividad determinada, encuentra placer y reconocimiento. Eso no se los saca nadie (A.G. Entrevista personal, 2016)

Fue una experiencia muy movilizante para todos, el equipo, los jóvenes, quienes estuvieron en ese momento (funcionarios, autoridades), cada uno lo proceso a su manera, pero sin lugar a dudas generó un antes y después en la cotidiana de la “Escuela Berro” (...) esa experiencia marco tanto a los jóvenes como a nosotros (...) En lo personal creo que fue el puntapié para que recorriera algo más de teatro y comenzara a estudiar psicodrama, cuando empecé, algo de lo que planteaban me resonaba familiar ahora lo asocio con esta experiencia (A.C. Entrevista vía email, 2016)

A continuación se sintetizan algunas de las conclusiones a las que se llegó en el transcurso de esta investigación, que implicó un proceso absolutamente dialógico con los participantes y los informantes calificados. Siendo el teatro una actividad eminentemente colectiva, es justo reconocer que las conclusiones en base a una investigación de corte teatral son de alguna manera colectivas también.

6. Conclusiones

La hipótesis se preguntaba si a través de la práctica de Teatro del Oprimido los adolescentes participantes podían cuestionar su *identidad* y qué alcances podía llegar a tener dicho cuestionamiento.

Hasta qué punto la práctica de Teatro del Oprimido por adolescentes privados de libertad logra poner en cuestión la visión que tienen de sí, abriendo la posibilidad para otra performance identitaria. En qué medida la representación con los objetivos y las técnicas planteadas puede problematizar la visión que tienen de sí mismos y contribuir a la liberación del corsé de la condena de una identidad rígida e impuesta por el medio.

Cómo puede aportar el Teatro del Oprimido a que el adolescente no salga “con más daño, más dañino” como decía uno de los gurises privado de libertad, sabiendo que *ningún sistema carcelario rehabilita* y que todo lo que se haga dentro de la cárcel *es a pesar de ella* (Pedrera. Entrevista personal, 2016). Por un lado hay un hecho político que es la apropiación de los medios de producción artística, se transforman en sujetos creadores, vivenciando la posibilidad de *vestir* otra identidad. En oposición a las subjetividades que se fueron conformando desde el *afuera*, como incorporación y que llevan a enarbolar un estigma, Proaño plantea que “La nueva imagen, la alternativa, aparece en el accionar grupal- teatral, formada por el discurso del grupo y la correspondiente praxis” (Proaño 2010: 35). Este accionar grupal fue subrayado por los distintos participantes como uno de los valores de la experiencia.

Si bien como plantea Julián Boal: “Cambiar de opinión no es suficiente, se tiene que volver una fuerza, y cómo es que se vuelve una fuerza, juntándose en un colectivo. Claro que no es suficiente, pero no se puede no pensar en eso, porque si

no se está condenando a la impotencia, dentro del colectivo se condena a la impotencia pero por lo menos se está con otros (*risas*)” (Boal, J. Entrevista personal, 2014). Esta elaboración del tejido comunitario, de la proximidad de los cuerpos, permiten en la reconstrucción de su historia el reconocimiento de uno mismo en el otro, contribuyendo a generar una identidad colectiva (Mirza 2007: 15).

Podemos afirmar que todo lo arriba expuesto, que refiere al proceso en sí, de la práctica de un *teatro político revolucionario*, actúa como catalizador de la elaboración de un sujeto político. Podemos dar cuenta del pasaje simbólico de “¡Dale gas! Es Ahora si querés” “No la pensés Seba, no la pensés” expresado en la obra, al detenimiento que implicó mirarse a sí mismo y preguntarse “¿Ahora que vamos a actuar somos actores?”

Por otra parte la dramaturgia de la obra, a pesar de los *handicap* que ya fueron evaluados, tiene consecuencias propias. Les permitió vivenciar otras subjetividades, vistas como antagónicas, el comerciante e incluso la madre. La investigación permite preguntarnos si un trabajo más profundo con esta metodología podría llevar a un acercamiento del conflicto generado con la víctima. Tanto por la proximidad que la víctima puede tener con la historia, como y, sobre todo, con la vivencia empática de que el adolescente vista ese traje.

Como afirma Le Breton: “El teatro es ese lugar simbólico donde la experimentación de sí en la mirada de los otros autoriza también una distancia sobre sí (...) En escena se puede perder la cara, pero también hacerse cargo de una identidad deshecha (...)” a partir de esto descubren que otras relaciones con el mundo son posibles, *viven un verdadero renacimiento*” (2014: 113)

Sin pretender fetichizar, como hemos dicho, al Teatro del Oprimido, reconociendo que estos efectos se pueden lograr con otras prácticas artísticas debemos

reconocer que esta metodología tiene una especificidad propia que conjuga varios elementos. En primer lugar reconoce la capacidad creadora de todo ser humano. Explicita que las identidades no son fijas, permite el abordaje desde diferentes técnicas al cuestionamiento de la construcción social del estigma. Establece un trabajo absolutamente colectivo que prefigura otra realidad posible. Busca trabajar sobre las historias de vida de los participantes en clave socio-política, incentivando que los participantes se cuestionen sobre las subjetividades constitutivas y no constituyentes (Proaño 2010: 35), buscando la elaboración de otras subjetividades posibles.

Sólo podemos saber si el cuestionamiento que efectivamente se generó en el momento de la experiencia tiene consecuencias, en el eje diacrónico; y ese es un aprendizaje fundamental de las políticas educativas. Es otorgar el derecho a la *moratoria*, brindar ese tiempo de posibilidad de jugar el juego de ser adolescente retomando a Rodríguez, de vestir distintos trajes, en un contexto que “mata a la adolescencia” (Entrevista vía Skype, 2016).

Sabemos que la práctica teatral no es suficiente para *torcer* una trayectoria enmarcada en la exclusión, pero concluimos que si luego de años de esta experiencia, que en verdad fue de corta duración, los participantes recuerdan con tanta nitidez y reconocen influencias que se continúan manifestando en su vida, existe un potencial, para el cual hay que continuar trabajando, con la certeza que algo de lo que se siembra brota.

Bibliografía

Abella, Magariños y Silveira. “Medidas no privativas de libertad: algunas voces uruguayas” en Rosana Abella (comp.) *Medidas no privativas de libertad en Adolescentes*. Montevideo: Casa Bertolt Brecht, 2015. pp. 9-35

Balász, Béla. “Improvisación y teatro invisible” en *Máscara*, cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología. México D.F., enero 96-97, Año 4. N°21-22, pp.57-60

Barttolotta, Sarrais y Gago. *¿Quién lleva la gorra? Violencia, nuevos barrios, pibes silvestres. Colectivo Juguetes Perdidos*. Bs. As.: Tinta limón, 2014

Bio Toledo, Paulo. “Arte de esquerda no pós- 1964” en *Augusto Boal, atos de um percurso*. Río de Janeiro, enero-marzo 2015, pp. 50-66

Boal, Augusto. *Categorías de teatro popular*. Bs. As: CEPE, 1972

Boal, Augusto. *Técnicas latinoamericanas de Teatro Popular: una revolución copernicana al revés*. 2Da Ed. Bs. As: Corregidor, 2014. Primera edición: Bs As, 1975

Boal, Augusto. *Teatro legislativo. Versão Beta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

Boal, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Río de Janeiro: Record, 2000

Boal, Augusto. “Conjuntos analógicos y conjuntos complementarios. Una teoría para el teatro subjetivo” en *Conjunto*. La Habana, jul-set 2003, N° 129

Boal, Augusto. *El arcoíris del deseo*. Barcelona: Alba, 2004

Boal, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. 9ª ed. rev. e ampliada- Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2006.

Boal, Augusto.

a) *Teatro del Oprimido*. Barcelona: Alba, 2009.
Primera edición: Bs As, 1980

b) *Estética del Oprimido*. Río de Janeiro: Garamond, 2009.

c) “[Message of Augusto Boal, World Theatre Day 2009](http://www.world-theatre-day.org/en/author_2009_en.html)” en International Theatre Institute ITI World. Organization for the Performing Arts. (http://www.world-theatre-day.org/en/author_2009_en.html)

d) “Augusto Boal: Su última entrevista” *mandioca.wordpress.com*. Mandioca Ielê. Entrevista. 21 mayo 2009. Web. 2 jun. 2009. <<https://mandioca.wordpress.com/2009/05/21/augusto-boal-su-ultima-entrevista/#more-1560>>

Boal, Julián. “Iniciación al Teatro del Oprimido. Presentación”. *YouTube*. Web. 7 nov. 2009. Publicado por Zemos98.org. 10 oct. 2011 <http://youtu.be/kh_Hr93lFQw>

Boal, Julián

- a) “Por una historia política del Teatro del Oprimido” en *Literatura, teoría, historia, crítica*. Bogotá, ene- jun 2014, vol. 16 N°1, pp. 41-79
- b) “Sobre formas antigas em novos tempos” ponencia inédita cedida por el autor. Presentada en las II Jornadas de Teatro del Oprimido y Universidad, UNI Rí. Río de Janeiro, 17 de octubre, 2014
- c) “¿Qué es la opresión?” YouTube, 12 julio de 2014, publicado por Ramiro Aulestia. <<https://youtu.be/qKkU0pxhwNE>>

Boal, Julián. Apuntes del curso “Dramaturgia do oprimido”. Porto, Portugal: Academia contemporânea do Espetáculo, 31 de marzo al 2 de abril, 2015 (inédito).

Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba, 2010. Primera edición 2004.

Butler, Judith. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista” en *Debate feminista* 1998, vol. 18, N°9, pp. 296-314

Calvo, Juan José (coord.) *Atlas sociodemográfico y de la desigualdad en Uruguay. Fascículo1. Las necesidades básicas insatisfechas a partir de los Censos 2011*. Montevideo: TRILCE, 2013

Castro Morales, Álvaro. “Análisis comparado sobre la desjudicialización y alternativas a la sanción privativa de libertad en la justicia penal juvenil” en Rosana Abella (comp.) *Medidas no privativas de libertad en Adolescentes*. Montevideo: Casa Bertolt Brecht, 2015. pp. 39-60

Chihu Amparán, Aquiles y López Gallegos, Alejandro. “El enfoque dramático de Erwin Goffman” en *Polis*. México D.F, 2000, vol. dos, Número 00, pp.239-256

Código de la Niñez y la Adolescencia de la República Oriental del Uruguay. 4ta edición actualizada. Montevideo: FCU, 2011

Cortez Morales, Julio. “La adolescencia como enfermedad y el joven infractor como fetiche. Imágenes de una sociedad obsesionada con el control” en Luis Eduardo Morás. *Los Hijos del Estado*. Montevideo: Serpaj, 2012. pp. 39-47

CTO Río. Apuntes de “Oficina abierta sobre Teatro Fórum”. Río de Janeiro: CTO Río, 24 noviembre 2007 (inédito)

De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo XX, 1981. Primera edición 1949.

De Carvalho, Sergio. *Atuação crítica, entrevistas da Vintém e outras conversas*. San Pablo: Expressão Popular, 2009.

Delgado, Nicolás. “Jerarcas y diputados dispuestos a “revisar” penas de adolescentes”. El Observador. 20 de set. 2016. Web. 21 de set. 2016 <<http://www.elobservador.com.uy/jerarcas-y-diputados-dispuestos-revisar-penas-adolescentes-n973874>>

Demasi, Carlos. Apuntes de clase del curso “Trayectorias juveniles, vulnerabilidad social y dispositivos estatales” Montevideo: FHCE, 6 al 23 de agosto 2012 (inédito)

De Trazegnies Granda, Leopoldo. *Diccionario de términos literarios*. <http://www.trazegnies.arrakis.es>

Di Blasi, Vanina “Roles protagónicos. Obra de teatro de los jóvenes de la Colonia Berro”. *Día del Futuro.org*. La Diaria. 3 dic. De 2011. Web. 17 mayo 2015 <<http://diadelfuturo.org/pdf/sab03dic11.pdf>>

Diéguez, Ileana. "De malestares teatrales y vacíos representacionales: el teatro trascendido." (2010) *Archivo Virtual de Artes Escénicas (AVAE)*. Disponible en: <<http://artescenicass.uclm.es>>. 2 set. 2016.

Dubet, François. “Sobre a violência e os jovens” en *Cadernos de Ciências Humanas-Especiaria*. v. 9, n°15 jan/jun., 2006, pp. 11-32

Durham, Deborah (2011). “Los jóvenes y la imaginación social en África: Introducción” en *Cadernos de antropología social*. Traducido por Paula Isacovich y Marina Wagener. Buenos Aires, julio 2011, N° 33, pp. 53-69. Web. 30 jun. 2016 http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1850-275X2011000100003&lng=es&tlng=es.

“El Seba, una historia más” (libreto). Reconstrucción en base a registro audiovisual. 18 de nov. 2011

Fassin, Didier. “La seducción del humanitarismo” por Mariana Dimopulos. *Clarín*. 10 de dic. 2014. Web. 20 ago. 2015 < http://www.clarin.com/rn/ideas/Didier-Fassin-seducion-humanitarismo_0_1261673850.html>

Feixa, Carles. “Antropología de las edades” en *Ensayos de Antropología Cultural. Homenaje a Claudio Esteva-Fabregat*. Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales. 7 enero 2016 <<http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/43755937/c-feixa-antropologc3ada-de-las-edades.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&Expires=1475418973&Signature=OQoa3DM3HgtJtsnFh14fz6fcOuk%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DAntropologia+de+las+edades.pdf>>

Fernández, Ana María y colaboradores. *Política y subjetividad. Asambleas barriales y fábricas recuperadas. 3era edición*. Buenos Aires: Ed. Biblos, 2011

Fiori, Ernani Maria. “Aprender a decir su palabra. El método de alfabetización del Profesor Paulo Freire” en Paulo Freire. *Pedagogía del Oprimido*. Madrid: Siglo XXI, 1983. pp. 9-26

Fraiman, Ricardo y Rossal, Marcelo. *Si tocas pito, te dan cumbia*. Montevideo: Cebra Comunicación, 2009

Fraiman, Ricardo y Rossal, Marcelo. *De calles, trancas y botones*. Montevideo: Imprenta Rojo, 2011

Frateschi, Celso. "Teatro jornal primeira edição" en *Vintém*. Brasil, 2009, No7, pp. 46-50

Freire, Paulo. *Pedagogía del Oprimido*. Madrid: Siglo XXI, 1983.

Frigerio, Graciela. "Prólogo. De puntos de partida a efectos" en Carmen Rodríguez *Lo insoportable en las instituciones de protección a la infancia*. Gualeguaychú: EFLH, 2016. pp. 13-21

Galeotti, Raquel. *Adolescentes infractoras: discursos y prácticas del sistema penal juvenil uruguayo*. Montevideo: Psicolibros Waslala, 2013.

Gatti, Gabriel (coord.). *Un mundo de víctima (s)*. Barcelona: Anthropos, en prensa.

Gatti, Gabriel. "Algunas anécdotas y un par de ideas para escapar de las ficciones modernas acerca de la identidad colectiva" en *e-Cadernos CES*, Bilbao 2010, 07.

Gatti, Gabriel. "Prólogo. Los pobres de hoy, ¿son humanos? Algunas notas acerca de Uruguay, las clases medias y la gestión de los restos de la vieja ciudadanía" en Fraiman y Rossal. *De calles, tranças y botones*. Montevideo: Imprenta Rojo, 2011. pp. s/p

Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Bs. As: Amorrortu, 1981. Primera ed. 1959

Goffman, Erving. *Estigma, la identidad deteriorada*. Bs. As: Amorrortu, 2006

GTO Montevideo. *Bajar del drama a la propuesta. Una experiencia de Teatro Legislativo*. Montevideo: ISBN: 978-9974-91-168-0, 2016

Howe, Kelly- Boal, Julián. "The practical subjunctive en Theatre of the Oppressed in actions" en *Theatre of the Oppressed in actions* Edited by Julian Boal, Kelly Howe and Scot McElvany. New York: Routledge, 2015. pp. 1-10

Howe Kelly. "Neoliberal capitalist Theatre of the Oppressed". Presentada en Pedagogy and Theatre of the Oppressed Conference, Chicago Junio 2015. (Inédita cedida por la autora).

Kammerer, Pierre. *Adolescentes dans la violence*. Paris: Gallimard, 2000.
Traducción: Greco, Beatriz.

Kaplún, Gabriel. *Los jóvenes múltiples mirados*. UNC, Neuquen, 2004.
<<http://www.inau.gub.uy/biblioteca/kaplun.pdf>>

Kaplún, Gabriel. "Se nace, no se hace. Respuesta del sistema educativo ante el surgimiento de nuevas culturas juveniles". *La Diaria*. 2 de ago. 2012. Web. 10 junio 2016
<<http://ladiaria.com.uy/articulo/2012/8/se-nace-no-se-hace/>>

Lafluf Berezán, Yezabel. "La razón sensible y el arte. Aportes de prácticas artísticas en jóvenes uruguayos" Monografía final de grado. Licenciatura en Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, UdelaR, 2013. Inédita, cedida por la autora.

Lanza, Edison y Baleato, Paula. *Guía. Periodismo de calidad para la cobertura y promoción de los derechos de niños, niñas y adolescentes*. Montevideo: Gráfica Mosca, 2012.

Le Breton, David. “Antropología de las conductas de riesgo en jóvenes” Desgrabación de la conferencia brindada por el autor en APU, setiembre 2010. Desgrabación: Virginia Altier. Corrección: Susana Grunbaum.

Le Breton, David. *Una breve historia de la adolescencia*. Bs. As: Nueva Visión, 2014

Lorca, Federico García. “Conversación entre Federico García Lorca y Luis Bagaría, publicada el 10 de junio de 1936 en el diario El sol”. *La opinión coruñesa*. Editorial Prensa Ibérica. Web. 2 de set. 2016 <<http://www.laopinioncoruna.es/cultura/2010/01/03/ultima-entrevista-garcia-lorca/347503.html>>

Míguez, Daniel. *Los pibes chorros: estigma y marginación*. Bs. As: Capital Intelectual, 2010

Mirza, Roger. *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia. Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en el Uruguay*. Montevideo: Ed. de la Banda Oriental, 2007

Morás, Luis Eduardo. *Los hijos del estado*, 2da edición. Montevideo: SERPAJ, 2012
Primera edición: 1992

Morás, Luis Eduardo. *Estudio de trayectorias de vida de adolescentes en conflicto con la ley con particular énfasis en la relación delito-trabajo. Informe final. Proyecto URU/14/01/URU- Programa Justicia e Inclusión*. Montevideo: Dpto. de publicaciones de OIT/ Cinterfor, 2016.

Mosteiro, Samudio, Paternain, Salamano, Zoppolo y Tomasini. *UdelaR. Cuadernos de Ciencias Sociales y políticas sociales 6. Adolescentes, jóvenes y violencia policial en Montevideo. Una aproximación descriptiva*. Mastergraf, 2016.

Oxandabarat, Rosalba. “Chocolate por la noticia, Del pan a los Nike” en Brecha. Montevideo: 13 de mayo de 2011.

Palummo, Javier y Tomassini, Cecilia (coordinación técnica y desarrollo de contenidos). *Privados de libertad. La voz de los adolescentes*. Montevideo: UNICEF; Movimiento Nacional Gustavo Volpe, 2008

Padawer, Ana. “Nuevos esencialismos para la antropología: las bandas y tribus juveniles, o la vigencia del culturalismo”. KAIROS, Revista de Temas Sociales, N° 14 octubre, 2004.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós, 2007

Pintos García, Marina. “Apuntes sobre pobreza, cultura y políticas sociales en el Uruguay actual. La etnologización de la pobreza” en Revista Fronteras, Departamento de Trabajo Social de la Facultad de Ciencias Sociales, UdelaR, 2015, N°8. pp 89-103

Proaño, Lola. *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Irvine, California: Gestos, 2007

Proaño, Lola. “Teatro comunitario: una praxis de construcción ontológica” en Osvaldo Pellettieri(Dir.) *Búsquedas y discurso*. Bs. As: Galerna, 2010

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. 1ª. ed. -2da. Reimp- Buenos Aires: Manantial, 2013

Roba Stuart, Oscar. “Medición de la pobreza infantil en Uruguay”. Trabajo presentado en las XII Jornadas de investigación de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República, Montevideo, 15-17 setiembre, 2014.

Rodríguez, Carmen. “Procesos subjetivos y la institución de la educación” conferencia inédita cedida por la autora. Montevideo: 2011

Rodríguez, Carmen. *Lo insoportable en las instituciones de protección a la infancia*. Gualaguaychú: EFLH, 2016.

Rossal, Marcelo. *Dispositivos estatales, moralidades y dones envenenados: aproximaciones etnográficas a las relaciones de intercambio de pasta base de cocaína*. Tesis presentada para defender el título de la Maestría en Ciencias Humanas –Opción Antropología de la Cuenca del Plata. Montevideo, 2013 (inédita)

Sastre, Alfonso “El teatro político de Piscator. Prólogo 2000” en Erwin Piscator. *El teatro político y otros materiales*. Traducción de Salvador Vila. Gráficas Lizarra: Guipúzcoa, 2001. pp. 11-17

Sedler, Gabriel. “Navegar en el mar de los agujeros” en *La adolescencia en los bordes*. FLACSO virtual, 2011.

Serrato, Juan Carlos Fernández. “Fredric Jameson y el inconsciente político de la postmodernidad” en *Comunicación: revista internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*. Sevilla, 2002, N°1, pp. 247-264.

Shklovski, Viktor. *El arte como artificio en Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI: Buenos Aires, 1980

Soerio, José. “Um ensaio da revolução - Teatro do Oprimido, teoria crítica e transformação social” Traducido al castellano por Montse Forcadas y Mafalda Esteves. Barcelona: Forn de teatre Pa'tothom, 2013

Speranza, Sabrina. “Bajar del drama a la propuesta. Una experiencia de Teatro Legislativo en Uruguay”. Instituto Augusto Boal. 22 de oct. 2014. Web. <<https://institutoaugustoboal.org/tag/sabrina-speranza/>>

Taylor S.J. y Bogdan R. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Barcelona: Paidós, 1987.

Tomasini, Mauro. “A modo de introducción” en Luis Eduardo Morás. *Los Hijos del Estado*. Montevideo: Serpaj, 2012. pp: 5-7

UNICEF. *20 Años la convención sobre los derechos del niño*. Montevideo: Artes Gráficas, 2009

Viana, Zelito. “Trailer estendido - Augusto Boal e o Teatro do Oprimido” *YouTube*. Web. 19 de jul. 2011. Publicado por [André Falcão](#). 5 agosto 2014. <<https://youtu.be/c5U0hZ0vLjo>>

Vernazza, Lucía. “Adolescencia y delito: seis contra argumentos al aumento del castigo” en Espacio Abierto revista del CIEJ-AFJU. Montevideo, 2013, N°19, pp. 59-67

Vernazza, Lucía “Adolescentes y sistemas penales juvenil en América Latina: una reflexión a partir de la información cuantitativa disponible”. *Sonadolescentes.org.uy*. UNICEF. Web. 21 de set. 2016 <<http://sonadolescentes.org.uy/files/Adolescentes-y-sistemas-penales.pdf>>

Verzero, Lorena. *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70- 1era. ed.* Bs. As.: Biblos, 2013

Villegas, Juan. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro en España y América Latina*. Minnesota: Prisma institute, 1988

Žižek, S. *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Bs. As: Paidós, 2013. Primera edición: 2008

Entrevistas

A.G. (recreador) Entrevista personal, 15 marzo 2016

Boal, Julián y Soerio, José. Entrevista personal, 15 oct. 2014

C.A (recreador) Entrevista vía email, 20 jun. 2016

Di Filippo, Marilé. Entrevista vía Skype, 20 set. 2016

Jorge (participante) Entrevista personal, 21 set. 2016

Leandro (participante) Entrevista personal, 30 mayo 2015

Pedernera, Luis. Entrevista personal, 18 marzo 2016

Rodríguez, Aranxta. Entrevista personal, 16 abril 2015

Rodríguez, Carmen. Entrevista vía Skype, 10 de mayo 2016

S.D (docente de Teatro del Oprimido) Entrevista personal, 10 de mayo 2016

Thumim Boal, Cecilia. Entrevista vía Skype, 8 jul. 2016

Tomasini, Mauro. Entrevista personal, 26 mayo 2016

Willat, Fernando (responsable del Ministerio de Educación y Cultura) Entrevista personal, 11 ago. 2015

Documentos Anexos

Glosario

Reconstrucción del libreto de la obra “El Seba, una historia más” en base a registro audiovisual

Imagen N° 1 – Árbol del Teatro del Oprimido

Imagen N° 2 – Dramaturgia tradicional del Teatro Foro

Imagen N°3- Pirámide de población con al menos una Necesidad Básica Insatisfecha. Año 2011

Imagen N°4- “Campaña por la no estigmatización de los barrios”- Barrio Borro. Ministerio del Interior

Imagen N°5- “Campaña por la no estigmatización de los barrios”- Barrio Paso de la Arena. Ministerio del Interior

Imagen N°6 y N°7- Parodia de “Campaña por la no estigmatización de los barrios” (sin autor)

Imagen N°8 - Cuadro. Adolescentes por tipo de sanción penal y tasa cada 100 mil niños, niñas y adolescentes. Países seleccionados. UNICEF, 2016.

Imagen N°9 - Registro fotográfico del espacio utilizado, rejas que dan entrada. Costado izquierdo.

Imagen N°10- Registro fotográfico del espacio utilizado, rejas de pasaje a otros salones. Costado derecho.

Imagen N° 11 y 12- Registro fotográfico de los primeros juegos realizados.

Imagen N° 13- “El nudo”

Imagen N°14- Detalle de cartulina con frases del discurso de Augusto Boal

Imagen N°15- “Situación de opresión” desarrollada en base a técnicas de Teatro Imagen

Imagen N°16- Construcción de la dramaturgia

Imagen N°17- Escena del arresto

Notas de campo

Transcripción del foro de debate en torno a la obra “No es un problema menor”. *Hogar PQR*. 5 set. 2014

Transcripción del foro de debate en torno a la obra “No es un problema menor”. *Hogar STU*. 5 set. 2014

Entrevistas a participantes de la experiencia

A.G. (recreador) Entrevista personal, 15 marzo 2016

C.A (recreador) Entrevista vía email, 20 jun. 2016

Jorge (participante) Entrevista personal, 21 set. 2016

Leandro (participante) Entrevista personal, 30 mayo 2015

S.D (docente de Teatro del Oprimido) Entrevista personal, 10 de mayo 2016

Willat, Fernando (responsable del Ministerio de Educación y Cultura) Entrevista personal, 11 ago. 2015

Entrevistas a informantes calificados

Boal, Julián y Soerio, José. Entrevista personal, 15 oct. 2014

Di Filippo, Marilé. Entrevista vía Skype, 20 set. 2016

Pedernera, Luis. Entrevista personal, 18 marzo 2016

Rodríguez, Aranxta. Entrevista personal, 16 abril 2015

Rodríguez, Carmen. Entrevista vía Skype, 10 de mayo 2016

Thumim Boal, Cecilia. Entrevista vía Skype, 8 jul. 2016

Tomasini, Mauro. Entrevista personal, 26 mayo 2016

Material complementario

Breve exposición sobre la situación actual del Teatro del Oprimido

Glosario

Bases: calzado deportivo

Brazo gordo: Se refiere a un adolescente que se establece como líder a través del control y la imposición física sobre los otros adolescentes. Funcionan como aliados de los adultos obteniendo favores especiales.

Tranca: cárcel

Trancados: privados de libertad

Cacerolazo: Protesta popular que consiste en golpear cacerolas u objetos domésticos, muy utilizada durante la dictadura en Uruguay, donde la gente debía hacerlo escondida a oscuras en su casa.

Caímos: caer es una elipsis de caer preso

“Cuatro palos pa'riba”: De valor superior a 4.000 pesos uruguayos.

Curinga: Palabra en portugués cuya traducción es “comodín”, se utiliza desde la creación del Sistema Comodín del Teatro Arena. Es quien oficia como “maestro de ceremonias” en la presentación de un espectáculo de Teatro Foro. En inglés se le denomina “Joker”. En los países de habla hispana especialmente en Latinoamérica, se ha incorporado el término “Curinga”.

Championnes: calzado deportivo

Chetiando: Hace referencia a los *chetos* término utilizado especial, aunque no únicamente por adolescentes que refiere a personas que hacen gala de su alto poder adquisitivo. En los primeros años de la década del 2000 conformaba la dicotomía cheto/plancha

Chorear: robar

Darle “de bomba”: en el contexto empleado significa golpear en exceso.

Garrón: Atravesar una situación adversa, sin merecerla.

Laburo: trabajo

Marrocas: esposas

Ñeri: Hace referencia al compañero de cárcel por el que se tiene absoluta fidelidad, y al que se defiende en cualquier circunstancia. Este término se ha ido ampliando, hasta el punto que los adolescentes que responden a esta estética, aunque habiten otros contextos como el liceal se refieren a sus compañeros como *ñeri*. **Pariente:** término con el que se refieren los adolescentes entre sí, proviene del léxico carcelario en donde el compañero de celda se transforma en pariente. El término se ha ido ampliando y designa a un amigo o compañero.

Pariente: Término con el que se denominan los adolescentes entre sí, proviene del léxico carcelario en donde el compañero de celda se transforma en pariente. El término se ha ampliado y se usa para designar a otro cualquiera.

Pichi: “de uso común en el país: significa pobre y/o delincuente; para la Policía es sinónimo de delincuente” (Rossal y Fraiman 2011: 33)

Pichón de transa: hace referencia al adolescente que trabaja para un punto de venta de drogas (boca)

Prebendas: Celulares, visitas especiales, comida, dulces, alfajores. En el español común este término se refiere a becas, beneficios, dote y en sentido figurado a “empleo bien retribuido y de poco trabajo” (María Moliner, *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1997)

Quemado: molesto, enojado

Re tirados: dejar tirado es dejar a la deriva, sólo, sin apoyo. El prefijo “re” implica es un aumentativo

Rocho: en *vesre*, decir las palabras al revés: choro (en Argentina se utiliza más frecuentemente choro y en Uruguay chorro)

Una “banda”: gran cantidad [en este caso de pastillas]

“El Seba: una historia más”

**Reconstrucción de la obra en base al registro audiovisual del día de la presentación
18 nov. 2011**

Una madre está en su casa, viste delantal de cocina, está secando platos. Entra su hijo

Seba- ¿Cómo andas mama¹?

Mamá- ¿Qué haces Seba?

Seba- Mirá vine a decirte una cosita

Mamá- Sí, decime

Seba- Quería pedirte para comprarme una remera porque dentro de unos días tengo un cumpleaños

Mamá- Pero yo esta semana trabajé tres días no más Sebastián, si me esperas a fin de mes puede ser que te pueda comprar la remera

Seba- ¿Hasta fin de mes mama?

Mamá- Sí, o hasta principios del mes que viene, ¿puede ser?

Seba- No sé mama

Mamá- Bueno esperame, vos sabes que yo te la compro

Seba- Voy a ver si puedo conseguir plata...

(Sale la madre. Seba camina por el escenario marcando el cambio de lugar. Se encuentra con su hermano)

Seba- Hola, ¿en qué andas? Estuve con mamá recién viste, yo tengo un cumpleaños y le planteo si me podía comprar una remera y ella me dijo que no tenía plata. Yo quiero conseguir un laburo o algo, no quiero que mamá me tenga que seguir comprando la ropa.

Hermano- Bueno, ¿viste el almacén del Quico? Me parece que andaba buscando gente, en una de esas conseguís una changuita... Decile que te manda Gonzalo

Seba- ¿Con el Quico decís vos? Ta bueno, voy a preguntar

(Se instalan en el escenario tres espacios que marcan tres comercios diferentes. Almacén El Quico, Ferretería Lo de Carlos, Carpintería El Ruben).

Seba- Hola, vine de parte de Gonzalo

Quico- Pa, no lo conozco

1 Se respeta su forma de expresarse: “mama” y no “mamá”.

Seba- Ah, porque me planteó que capaz usted andaba necesitando un botija para alguna changuita

Quico- ¿Sos mayor?

Seba- No, tengo 16 años

Quico- Tenés que tener un permiso del menor

Seba- Pero ¿cómo un permiso del menor?

Quico- Claro, porque si yo te acepto y viene la intendencia o algo me encajan una multa y no puedo... Cualquier cosa anda a la ferretería del Carlos, ahí

Seba- Ta, muchas gracias...cualquier cosa me doy una vuelta

(Sale. Va a la ferretería)

Seba- Buenas

Carlos- Buenas, ¿qué andas precisando?

Seba- Algún trabajito o algo, alguna changuita

Carlos- Pa mirá recién vino el muchacho de la esquina y lo tomé, pero cualquier cosa te aviso. Por qué no vas a lo del carpintero, que ahí capaz precisan gente.

Seba- Ta, gracias

(Sale. Va a la carpintería)

Seba- Buenas, vine a ver si precisaban a alguien

Ruben- ¿Cuántos años tenés?

Seba- 16 años

Ruben- 16 años... ¿Sabés algo de carpintería vos?

Seba- Como saber, no sé...pero capaz que con el tiempo y eso, me voy acostumbrando y ya aprendo.

Ruben- Pa, pero sos menor, si sos menor me complica...pero ta, yo por ahora no preciso a nadie, si necesito te llamo

Seba- Tomá *(saca un papel del bolsillo con su número de teléfono y se lo da)*

Ruben. ¿Cómo era tu nombre?

Seba- Sebastián. Dale, muchas gracias

(Sale. Camina y se vuelve a encontrar con el hermano)

Hermano- ¿Y qué pasó?

Seba- Y no, me dijeron que como era menor no tenían trabajo...

Hermano- Precisas un permiso del menor

Seba- Ahí va...pero yo eso no tengo, tengo 16 años, estudios no tengo, no terminé...Ahora no sé qué puedo hacer para comprarme la remera

Hermano- Y espera, capaz ahora a fin de mes mamá te la compra

Seba- Pero a fin de mes...Mira ellos como están (*Señala a una barrita de pibes que están en el barrio*)

Hermano- Pero ellos no se ganan la plata trabajando

Seba- Vaya a saber de qué forma consiguen plata...

Hermano- Vos ves Seba, pero no van por buen camino

Seba- Pero no me importa el camino ahora

Hermano- Hace lo que vos quieras

Seba- Dale, gracias por tu opinión

(*Se acerca a los pibes*)

Seba- ¿En qué andan gurises?

A1- ¡Tas re quemado!

Seba- ¡Claro!

A1- ¿Qué pasó pariente?

Seba- Na...que en cuatro días tengo un cumpleaños y mi madre no tiene para darme plata pa vestirme...y hablé con mi hermano el Gonzalo viste, y fui a buscar laburo al quiosquito, a la ferretería, y no había

A2- Pero ¿cuántos años tenés vos?

Seba- 16

A2- ¿16 años y vas a laburar?

A3- ¡Tas loco! ¡No vas a encontrar en ningún lado!, ¡¿qué te pasa?!

Seba- ¿Y cómo hacen la plata?

A2- Nosotros estamos laburando (*saca un arma de la cintura y se la muestra*)

Seba- Noooo...

A2- Vos ves

A1- En 5 minutos te llenas de plata

A3- ¿No vamos a chorear?

A2- ¿Qué vas a laburar 8 horas por 4mil pesos por mes?

A1- En 2 minutos te haces el doble

Seba- ¿En 2 minutos?

A3- La plata fácil

A1- Te vas con la ganancia, siempre te vas con la ganancia

Seba- ¿Vos decís?

A1- ¡Claro!, viste cómo estamos

Seba- Claro, yo veo que están bien ustedes, por eso vine... ¿y ustedes me llevan?

A1- ¡Dale gas! Es ahora si querés...Si querés comprarte la remera es ahora

Seba- ¿ya? ¿Ahora?

A1- Es ahora, ya, ya tiene que ser. No la pensés, no la pensés Seba...La estás pensando (risas) la estás pensando

Seba- Fa, no sé, no sé

A2- Si no querés viste como es...

(le dan el arma)

A3- Apuntas con el arma y ya está

Seba- ¿Pero robo con el arma?

A2- Claro, es ahora boludo, ¡dale gas!

(Se queda Seba con A3)

A3- Le decís dame la plata y te vas *(Saca una pipa del bolsillo)*

Seba- ¡No! ¿Qué haces?

A3- ¡Ta bueno!

Seba- No, ¿cómo te vas a andar drogando?

A3- ¡Dale proba!, ¡está re bueno!

Seba- No, yo no quiero. *(A3 insiste)* No, gracias, no quiero. Eso te arruina, arruina tu familia.

A3- Proba dale, no pasa nada, proba

Seba- ¡Bueno dale! (*fuma*)¡¡¡ paaa tas loco!!!

(*Siguen fumando. Van a comprar más PBC*)

Seba- Anda, anda a comprar más

A3- No tengo más guita

Seba- Pa, yo tampoco, no tengo nada

A3- Y bueno, vamo a hacerla

Seba- ¿A robar ya?

(*Hablan entre ellos. Van a un comercio, entran, le pegan con la culata de las armas a los comerciantes y salen corriendo. Rápidamente entra en escena la policía, A3 se escapa y agarran a Seba*)

Policía1- Al piso, al piso (*Seba se tira al piso, le pegan con el palo en la espalda y las piernas*)
¡Dale quedate quieto, dale!

Policía 2- ¡Parate pichi!

(*Entra en escena un periodista y un camarógrafo*)

Periodista- ¿Qué pasó?

Policía2- Dos menores quisieron cometer una rapiña

Periodista- ¿Y el otro?

Policía2- El otro se fugó

Periodista- ¿Usted es el almacenero?

Almacenero- Sí, recién estaba tranquilo en el local, contando la plata y entraron dos muchachos totalmente armados y me robaron...esto no puede ser...ya van dos veces en el mes, esto no puede ser, no puede ser. Hay que...Justicia, justicia. Estoy re quemado...

(*Cambio de escena. Salen el periodista y el almacenero. Quedan en el medio de la escena los dos policías a cada lado de Seba. Entran los comerciantes que fueron robados*)

Almacenero- (*al otro comerciante*) Es este ¿no?, por la manchita en la cara...

(*los policías van haciendo girar a Seba*)

El otro comerciante- Es ese sí

Almacenero- Tiene que ser ese sí oficial

(*Los comerciantes se van. Los policías arrodillan a Seba en el piso*)

Seba- Oficial, oficial, ¿qué van a hacer conmigo?

Policía2- ¡Te vas para la Colonia Berro, seguro! 12 meses

Seba- ¿12 meses? Nooo, ¿cómo me van a dar 12 meses?

Policía1- Dale pichi, firma acá

Seba- ¿Qué es eso?

Policía2- Dale firma (*le pega en la cabeza*)

Policía1- Que firmés pichi (*le vuelven a pegar*)

Seba- Pero, ¿qué es?

Policía1- Firmá

Seba- Pero no sé leer

Policía2- No tenés que leer, firmá

Seba- Pero no sé qué es, ¿me leés?

Policía2- ¿Me estas tomando el pelo pichi? (*Le pegan*) Firmá

Seba- Ta, ta, ta (*firma*)

Policía2- Este menor va a ser remitido a la Colonia Berro 12 meses

Policía1- Dale llevalo

Teatro del oprimido

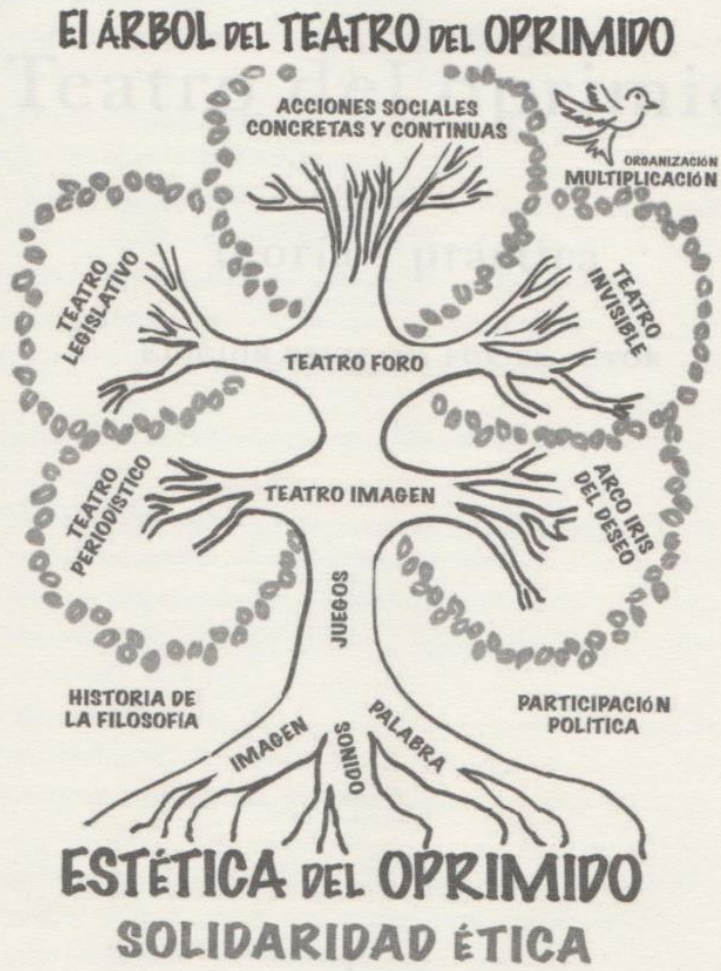


Imagen N° 1. Extraída de Boal, Augusto *Teatro del Oprimido*. Alba: Barcelona, 2009

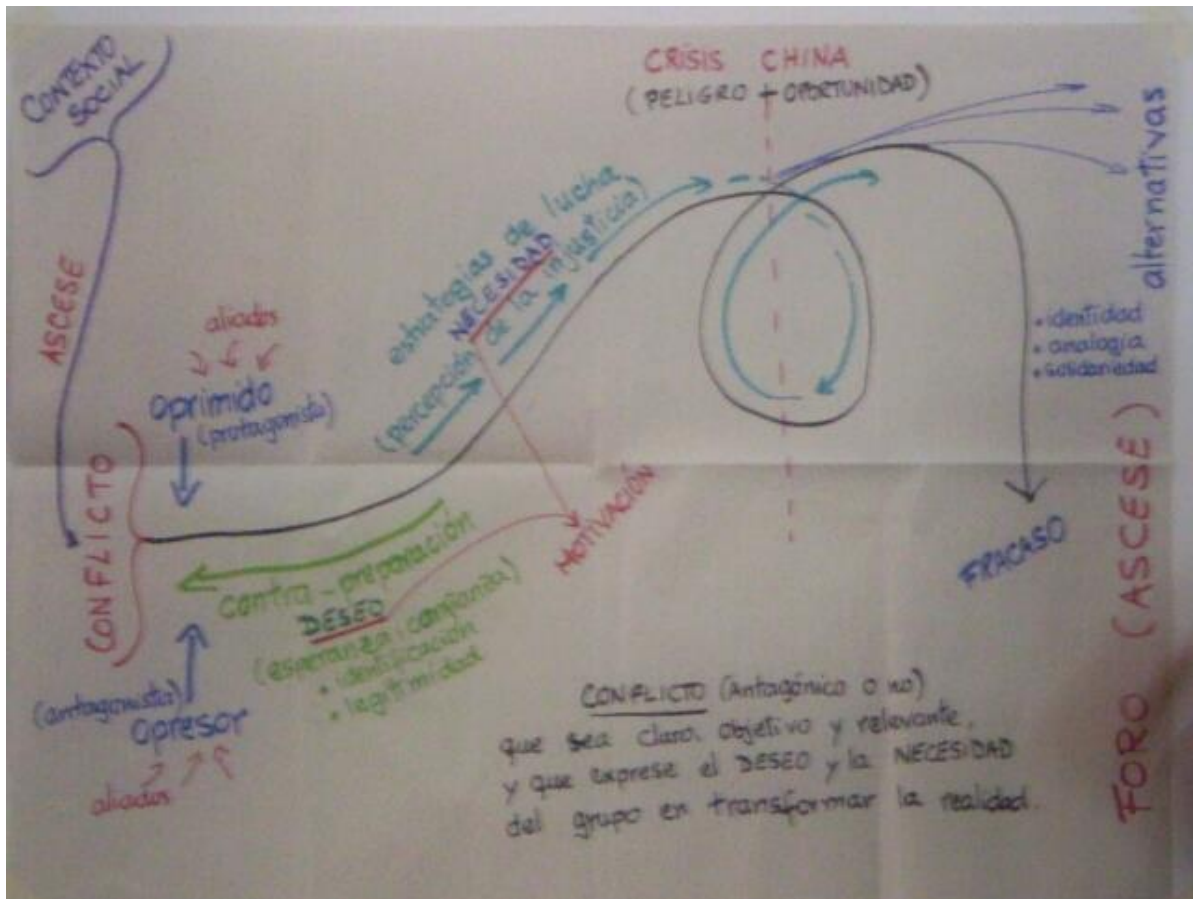


Imagen N° 2

Registro fotográfico personal en base a dibujo de Fernando Ferraro y Bárbara Santos.
 III Encuentro Latinoamericano de Teatro de Oprimido, Quetzaltenango, Guatemala.
 Enero, 2012

GRÁFICO 1A. PIRÁMIDE DE POBLACIÓN CON AL MENOS UNA NBI. AÑO 2011

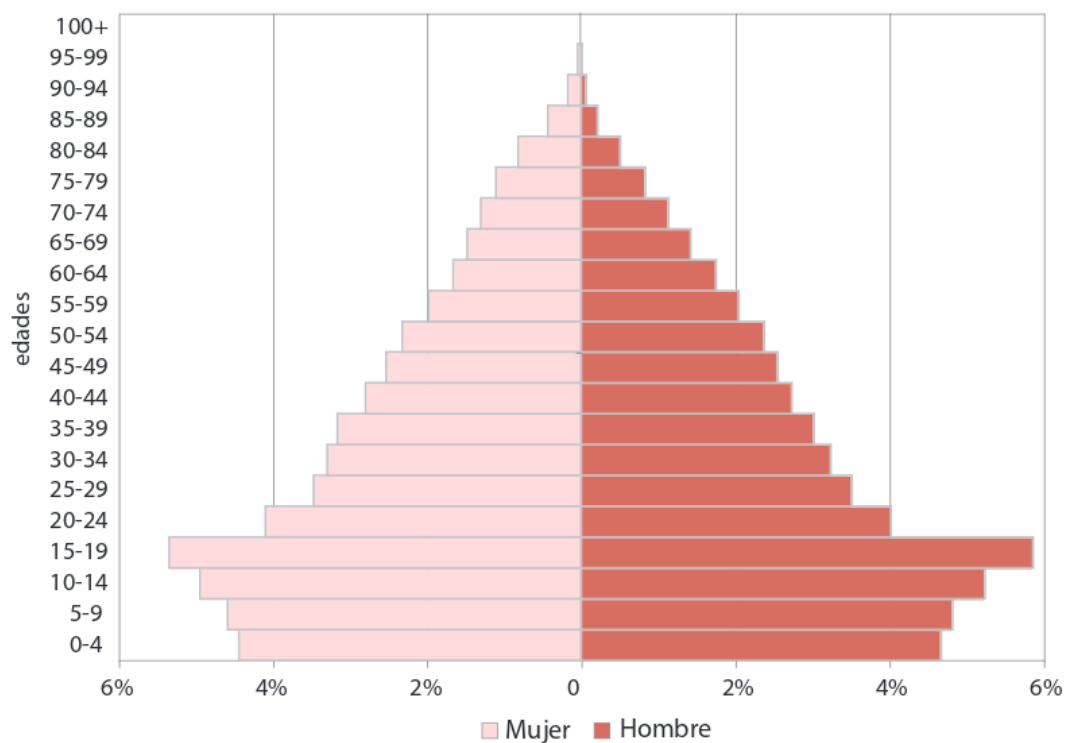


Imagen N° 3

Calvo, Juan José (coord.) *Atlas sociodemográfico y de la desigualdad en Uruguay. Fascículo 1. Las necesidades básicas insatisfechas a partir de los Censos 2011.* (2013: 36)



Imagen N° 4

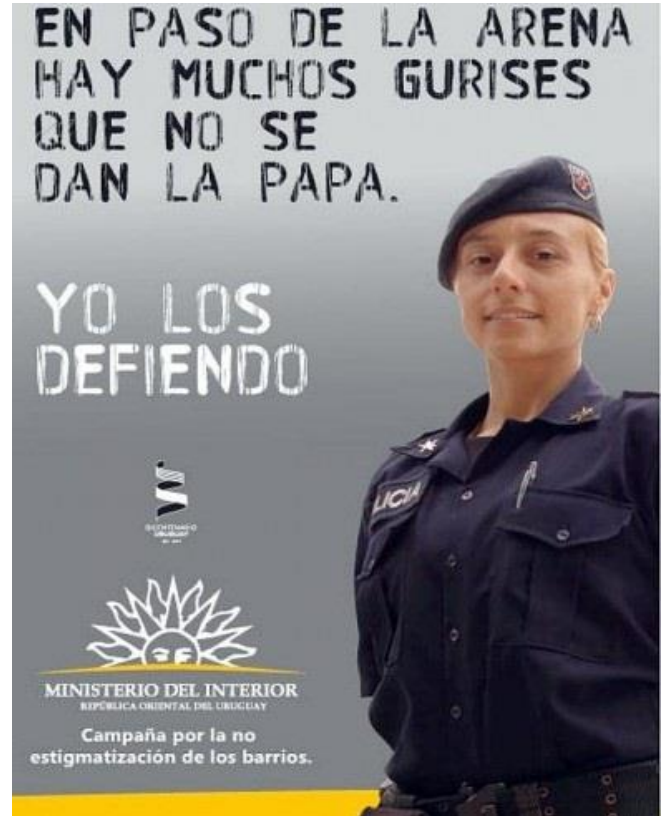


Imagen N° 5



Imagen N° 6



Imagen N° 7

Cuadro. Adolescentes por tipo de sanción penal y tasa cada 100 mil niños, niñas y adolescentes. Países seleccionados

	Población menor de 18 años de edad	Adolescentes privados de libertad	Adolescentes cumpliendo penas no privativas	Total de adolescentes intervenidos	Tasa de adolescentes en el sist penal. c/100.000	Tasa de privados de libertad c/100.000	Relación no privativas / privativas
Uruguay ¹	901,000	473	280	753	83.6	52.5	0.6
Peru ²	10,480,000	3,785	2,866	6,651	63.5	36.1	0.8
Brasil ³	58,433,000	20,532	67,045	87,577	149.9	35.1	3.3
Chile ⁴	4,532,000	1,537	11,924	13,461	297.0	33.9	7.8
Colombia ⁵	16,014,000	3,539	9,115	12,654	79.0	22.1	2.6
Paraguay ⁶	2,623,000	387	sd	sd	sd	14.8	sd
Argentina ⁷	12,076,000	1,477	2,915	4,392	36.4	12.2	2.0
Ecuador ⁸	5,598,000	625	136	761	13.6	11.2	0.2
México ⁹	41,942,000	4,365	4,557	8,922	21.3	10.4	1.0
Bolivia ¹⁰	4,402,000	269	96	365	8.3	6.1	0.4
Costa Rica ¹¹	1,397,000	40	721	761	54.5	2.9	18.0

Fuente: Elaboración propia basada en las siguientes fuentes de información:

1. Instituto Nacional de Inclusión Adolescente (INISA), 19 de agosto de 2016.
2. Gerencia de Centros Juveniles del Poder Judicial, Perú, diciembre de 2015.
3. Observatorio Regional de Justicia Penal Juvenil, diciembre de 2015. <<http://www.orjppj.org/>>.
4. SENAME, Chile, diciembre de 2015.
5. Observatorio Regional de Justicia Penal Juvenil, diciembre de 2015. <<http://www.orjppj.org/>>.
6. Observatorio Regional de Justicia Penal Juvenil, diciembre de 2015. <<http://www.orjppj.org/>>.
7. Relevamiento Nacional sobre Adolescentes en Conflicto con la Ley Penal en el año 2015, SENAF y UNICEF Argentina, diciembre de 2015.
8. Observatorio Regional de Justicia Penal Juvenil, diciembre de 2015. <<http://www.orjppj.org/>>.
9. INEGI, Censo Nacional de Gobierno, Seguridad Pública y Sistema Penitenciario Estatales, 2015.
10. Observatorio Regional de Justicia Penal Juvenil, diciembre de 2015. <<http://www.orjppj.org/>>.
11. Departamento de Estadísticas del Ministerio de Justicia, Costa Rica, 22 de octubre de 2015. Los datos no incluyen a los jóvenes mayores de 18 años. Si se contempla a los mayores de 18 años el número de privados de libertad se eleva a 237.

Imagen N° 8. Vernazza, Lucía “Adolescentes y sistemas penales juvenil en América Latina: una reflexión a partir de la información cuantitativa disponible”. *Sonadolescentes.org.uy*. UNICEF. Web. 21 de set. 2016 <<http://sonadolescentes.org.uy/files/Adolescentes-y-sistemas-penales.pdf>>



Imagen N° 9. Registro fotográfico de la experiencia, rejas que dan entrada al espacio. Costado izq.



Imagen N° 10. Registro fotográfico de la experiencia, rejas de pasaje a otros salones. Costado derecho.



Imagen N° 11. Primeros juegos



Imagen N° 12. Primeros juegos



Imagen N° 13. Primeros juegos: "El nudo"



Imagen N° 14. Detalle cartulina con frases del discurso de Augusto Boal



Imagen N° 15. "Situación de opresión" desarrollada en torno a técnicas de Teatro Imagen



Imagen N° 16. Construcción de la dramaturgia



Imagen N° 17. Escena del arresto

Foro de debate en torno a la obra de Teatro Periodístico “No es un problema menor” a cargo de GTO Montevideo¹ - Transcripción de registro audiovisual Hogar PQR, Colonia Berro, 5 de setiembre 2014.

Actor de GTO Montevideo - ¿Qué influye en que un adolescente quiera robar?

A1- Eso va en uno, si quiere seguir robando, si quiere seguir matando, eso está en uno...Depende de la mente que tenga uno, porque hoy o mañana uno está sin familia y se manda cualquiera... va preferir estar en un *Hogar* que estar en la calle y pasarla mal, por lo menos acá en *Hogar* te dan alimento todo, tas mejor acá que estar en la calle si no tenés donde dormir, dónde comer

Educadora de ONG- ¿Qué se le puede ofrecer a un menor de edad como Uds. para que no terminen cayendo acá?

A1- Tá en la cabeza de uno

Educadora- Bueno, más allá de la cabeza de uno...

A2- Que haya trabajo para los padres, los padres trabajan y les pagan poco, y nosotros queremos ayudar a nuestra familia, capaz que no les da la plata a nuestros padres para comprarnos la ropa... nosotros tenemos que salir a conseguirnos las cosas

A3- Y a los menores no les dan un trabajo decente, la mayoría de los menores precisamos trabajar para ayudar a nuestras familias

A4- Si hubiera más oportunidades laborales...

A1- Claro, es diferente cambia la cosa. Hay muchos gurises que no les queda otra que salir a robar, tiene que haber algo pa que un botija menor pueda trabajar

A5- O que los adultos te apoyen, tener un apoyo en tu casa

(...)

A1- Si ves a otro que tiene una remera vos también la querés tener.

A2-Claro, vas cazas un fierro, un cuchillo o algo y robas y vas y te las compras

A3-Estás en la esquina con tus compañeros y vos tenés unos champions de doscientos pesos viste, y los compañeros tiene cuatro palos pa'riba...tas loco ¿te querés matar! Todos cheteando y todo, menos vos

A4- Claro, querés quedar a la moda

A5- Querés estar más prolijo para conseguir chicas y todo

¹ Grupo de Teatro del Oprimido- Montevideo, formado en 2011.
<http://gtomontevideo.wix.com/teatro-del-oprimido>

A3- Yo empecé a robar a los 13, porque mi viejo no me compraba más nada, ¿entendés?
Me dejó de comprar ropa y eso a los 13, entonces fui y empecé a robar con mis
compañero y me empecé a vestir y todo. Y le daba plata a mi madre que era pobre...

A1-Acá todos somos pobres.

A3- Y tengo siete hermanos, somos una flota...

A1- Y yo tengo ocho, tas loco!

A6- Y caímos y le dimos el doble de dolor de cabeza

A1- No, caímos y gastaron el doble de lo que nosotros ayudamos a ellas, que galletitas,
que agua jane, perfumol, ropa... ¡platales gastan!

A1- Este Hogar está bien, tenés cama, colchón

Actor- ¿Alguno de Uds. ha pasado por otros *Hogares*?

A1-Yo sí

Varios- Todos

A3- Cuando yo estaba en cana éramos 24 y solo había 8 camas nada más y encima
había un chapón no había ventanas e ibas al baño en una botella.

Extractos del registro audiovisual del foro de debate realizado luego de la presentación de la obra de Teatro Periodístico “No es un problema menor” a cargo de GTO Montevideo¹.

Colonia Berro: Hogar STU , 5 de setiembre 2014.

A1- Le echan la culpa de todo a los menores, todo los menores, lo que pasa que también los menores descasan algunos...

Actriz- ¿Qué piensan los demás? Nos gustaría saber qué les parece porque para eso hacemos la obra, para conversar con Uds.

A1- No quieren hablar, vienen pa salir de la pieza no más (risas). ¡Son tímidos también, no descanses gurises!

A2- ¿Para qué hacen esto?

A1- Digo yo que porque no quieren que hagan más cárceles...que hagan escuelas pa los gurises, ¿o no? Que le den más vida a los gurises

A2- Más herramientas

A3- No rehabilitas a ninguno acá adentro. Te meten acá para que cumplas una pena no más...salgo de la cárcel y no sé hacer nada, qué voy a hacer...lo mismo

A1- Claro, salir a robar...acá te meten en una pieza, salís con daño, más dañino

A2- Usan a los menores para hacer campaña (política) no más

A1- Los menores matan mucha gente, a esos que los hundan no más no me importa, pero que no metan a todos en la misma bolsa.

A2- Cuando prenden fuego un colchón (los menores) sale en todos lados (medios de comunicación) pero cuando hacen una fiesta no sale en ningún lado

A3- Muestran lo que les sirve, no muestran todo...la policía te vende un arma, no lo muestran. La policía también vende drogas, no lo muestran

A1- Es verdad la policía es corrupta también...todos roban pero nosotros no tenemos poder...si los policías van presos están más cómodos, están dentro de la ley.

A3- Cuando salga, qué voy a hacer, no tengo nada, qué voy a comer, dónde voy a vivir...

¹ Grupo de Teatro del Oprimido- Montevideo, formado en 2011.

<http://gtomontevideo.wix.com/teatro-del-oprimido>

Entrevista personal a A.G. Montevideo: Centro de privación de libertad adolescente AAA. 15 marzo 2016.

Ingresó a la Colonia Berro mediante un llamado público del Ministerio de Desarrollo Social: “que pedían recreadores para niños en situación de calle. Cuando nos presentamos al MIDES y entregamos el C.V. y demás, empezamos a participar de un proceso de selección que ibas superando etapas, y en la última nos dicen que en realidad es un llamado para niños en situación de calle que están privados de libertad y que además están en la Colonia Berro. Nos preguntan quienes quieren reconfirmar la postulación; cuando realmente *blanquean* de qué se trataba muchas recreadoras de la Católica¹ se bajan del llamado. Quedamos catorce y de esos seleccionaron a tres. Y trabajamos para el PNUD, era un programa de Naciones Unidas, que lo gestionaba el MIDES y durante un año fuimos pagos como (empresa) unipersonal. La idea es que era una asistencia técnica, teníamos que presentar un resumen de lo trabajado en el año sugiriendo un camino a seguir, porque no había en ese momento recreación ni deporte en Berro. Fue lo que hicimos, en base a esa consultoría técnica que era el cargo, era una Consultoría Técnica en Recreación, de hecho los tres éramos de áreas distintas, en mi caso área educación y entrenador deportivo, un asistente social y una recreadora y tallerista plástica. Ahí se armó el equipo y al final de ese primer año hicimos un informe que sugería la continuidad del trabajo”.

Este equipo trabajaba todos los días en la Colonia Berro, cada día a uno o dos *Hogares*, con excepción de los centros *Ituzaingó* y *Piedras*. En algunos realizaban intervenciones más continuas en respuesta a una demanda más concreta, por ejemplo, si en el centro querían festejar algo, en esos casos se intensificaba la concurrencia. En los primeros años de trabajo de este equipo, era la única propuesta con características recreativas que funcionaba en los *Hogares*, salvo esfuerzos aislados de algunas ONG, como talleristas de Procul, o un profesor de Educación Física de Nexo. Después comenzó a funcionar una asociación civil que aún continúa sus tareas en la Colonia Berro, se llama Nueva Esperanza; pertenece a la empresa Tenfield, está a cargo de Gustavo Ancheta (ex jugador de fútbol), trabajan en el área fútbol.

Nuestra llegada a la Colonia tiene que ver con el vínculo que tenés con Fernando Willat

Sí, él sabía que yo estaba trabajando allá, y no es que me desahogara, pero Fernando como ha estado siempre vinculado a lo social, me entendía, sabía de qué estábamos hablando, estaba vinculado al área de DDHH. Y como ya había entrado a trabajar al MEC, me propone y ahí lo empezamos a armar

¿Cómo recibiste la idea de hacer un taller de Teatro del Oprimido? ¿Vos ya conocías la metodología?

¹ Universidad Católica del Uruguay, Técnico en Recreación Educativa.

No, no conocía el fundamento de Teatro del Oprimido. Había tenido experiencias con *Teatro en el Aula*, y otros grupos de teatro que habían ido al colegio. Y allá en Berro estábamos tratando de aportar ideas nuevas (...) porque el tema del deporte, en la repetición veíamos que se agotaba y que faltaban otras áreas en las que los gurises se podían colgar, y bueno de hecho fue lo que pasó.

¿Y la selección del *Hogar* cómo fue? ¿A quién se le ocurrió? ¿Por qué el *PQR*?

Al equipo, se nos ocurrió a nosotros (...) teníamos que tener una dirección que nos ayudara a llevar la propuesta a la práctica y a su vez que el elenco de gurises se mantuviera en el tiempo, porque viste que fue una de las dificultades que tuvimos. En general los gurises por conducta o por los tiempos de las penas rotan mucho, incluso dentro de Berro. Porque la rotación, como decir, es un factor de cuidar a los gurises y a los funcionarios, entonces cuando un gurí no da más lo sacan para otro lado.

Entonces me decís que la dirección del *PQR*, estaba afín, ¿por qué?

Porque era una dirección nueva (...) frente a cualquier problema de fuga o de intento de fuga removían a la dirección, si hay algún problema en el centro, es como en el fútbol no tenés resultados se va el técnico. Si no tenés resultados en vez de cambiar de fondo lo que hay que cambiar mueven a la cabeza y traen a otra persona y así van... Y esa directora era nueva, venía con la idea de incorporar a la maestra, los talleres de Procul, tenía una idea de acompañar socio-educativamente el encierro, y ahí fue que se le propuso y aceptó.

¿Y la selección de los gurises dentro del *Hogar*?

Correspondió al Centro. Nosotros trabajábamos de esa manera, los directores y coordinadores que sabían de la conducta de los chiquilines eran los que realizaban la invitación a participar de la actividad.

No conversaron con Uds. algún tipo de criterio, es decir, ¿el día que llegamos Uds. no sabían quienes iban a venir?

No sabíamos los nombres, habíamos hablado sí de algún criterio básico. Esto que Uds. nos habían adelantado, que tenían que participar un mínimo de seis talleres, que tenían que luego de empezar continuar, y que al final ya se les había adelantado que iba a haber una muestra, que lo trabajado iba a tener una actividad de cierre. Que de por sí solo eso a los chiquilines los motiva.

Ya entrando más a la experiencia de los talleres, ¿qué recuerdos te quedan, qué sensaciones, de la participación de los gurises, del trabajo sobre la historia?

La idea que tengo es muy buena, creo que fue una experiencia súper positiva, que de alguna manera contó con la ayuda de que el equipo ya tenía un vínculo con los chiquilines y eso permitió que lo que Uds. les invitaban a hacer ya fuera bien recibido. No sé cómo decirlo, pero el hecho que nosotros hayamos introducido la propuesta, al haber un vínculo sostenido, eso generó que ellos lo recibirían bien e hicieran el esfuerzo por participar de buena manera. Creo que los aportes de Uds. sobre todo de la parte teórica fueron muy buenos, el análisis que los chiquilines pudieron hacer de su realidad en el proceso y al terminar fue muy positivo. A nosotros, al equipo, yo hablo en forma personal pero creo que a los demás les pasó algo parecido, también nos cerró alguna

cosa que veníamos trabajando en la medida que todo lo que hacemos tiene como objetivo restituir derechos. Desde el juego, el deporte, prácticas saludables, desde la educación, el vínculo, desde el analizar la realidad de por qué estás ahí y la responsabilidad que tenés de lo que hiciste mal y qué otras posibilidades podés tener si hubieras actuado distinto. No sé si los gurises que participaron pueden integrar todo esto, pero a nosotros nos marcó, fue una experiencia que nos marcó.

¿Te acordás de algo que los gurises te hubieran comentado de cómo vivieron esta experiencia? O alguna devolución que te haya hecho la dirección del Hogar.

Desde la Dirección del Hogar recuerdo que estaban sorprendidos de la buena conducta de los chiquilines, sobre todo en la instancia que había más gente, de los nervios de ellos en la previa, ¿te acordás? De la inventiva que tuvieron a la hora de generar un vestuario con lo poco que teníamos, una escenografía, cosas para actuar... como que ellos estaban a la par nuestra sugiriendo, aportando. Y el tener el aplauso final, y el comentario de los demás y los aportes de los propios gurises que fueron a ver, eso estuvo notable. Creo que como yo no me olvido, ellos no se olvidan más. El saludo y la emoción de ver un auditorio que aplaude tu trabajo, porque más allá de la historia que contaron hubo una muy buena representación que se logró con muy pocas instancias de talleres, se comprometieron, creo que ver eso fue de lo más gratificante del proceso. Ellos después lo repetían, volvían con anécdotas y cuentos, pasa siempre que un chiquilín es motivado en una actividad determinada, encuentra placer y reconocimiento. Eso no se los saca nadie.

Vos que seguiste hasta el 2014, ¿alguno de los chiquilines participantes siguió allí o esto de la rotatividad que me comentabas fue intensa y no los viste más?

Sí, alguno se fue en libertad, otro cambió de centro, es decir los seguimos viendo aunque en otro centro. Después nos dejamos de ver, cuando me vine para Montevideo, sé que alguno, no de ese grupo, pero terminó con otros delitos, casos de gurises que fallecieron, que los mataron, otros que terminaron presos en cárcel de adultos... y muy pocos lamentablemente que están trabajando o estudiando.

El último día que hicimos la actividad de cierre, mostramos el video de la obra para todos los gurises del Hogar, no habíamos terminado la actividad y vino una funcionaria y los invitó a jugar al fútbol. ¿Qué análisis o comentario podés hacer?

Lo tengo claro, porque era parte de la rutina de nuestro trabajo, era de lo que más nos indignaba, nos costó muchísimo, de hecho sigue costando... las actividades educativas sean cuales sean muchas veces ocupan un plano muy secundario; la seguridad y aspectos organizativos de los centros ocupan el primer lugar. Y uno se siente descartado, justo está la maestra acá pero nos pasa a diario, que ella pida por un chiquilín con quien viene desarrollando determinado proceso y que le traigan otro sin aviso, o que le suspendan una clase porque el gurí se tiene que ir a otro lado, que no se respeten los tiempos que son educativos, que te interrumpan para la merienda, que ésta sea prioridad frente a una actividad educativa que se está cerrando, o que te inviten a jugar al fútbol en un momento que estás en clase. Eso se da todo el tiempo, se daba en Berro y yo lo sigo viendo... es una lógica que cuesta cambiar, la prioridad está en otro lugar más allá que desde la teoría o desde el discurso se plantea una prioridad socioeducativa

Ahora que contás esto que le pasa a la maestra, el segundo día nos pasó que trajeron a otros gurises...

Porque les viene bien a ellos por algún motivo, porque los gurises lo reclamaron o porque... pero no hay previamente una conversación con los adultos, no se pregunta "¿este chiquilín puede venir a participar de este espacio?, ya arrancaron hace dos talleres, ¿hay algún inconveniente?"...ese paso previo no está y del mismo modo cuando se interrumpe una actividad, no hay un paso previo de consultar al adulto: "¿profe le parece vamos cerrando por acá, mire que tenemos la merienda prevista para la seis?"...esa negociación que debería haber y ese respeto de los horarios no está. Ojo, conseguimos mucho, pero a fuerza de enojos, de remar, de que se suspendieran actividades, de mucha paciencia y negociación, priorizando siempre el trabajo con los chiquilines. Nosotros teníamos la mira puesta en darles una actividad a los gurises, esto es lo central y tenemos que tratar de hacer abstracción de todo lo demás que hay alrededor...

Ahora que decís eso de hacer abstracción, vinculándolo con los sonidos ambiente que hay... me acuerdo que una de las cosas que más me llamó la atención era el ruido permanente, gritos, rejas, golpes

Estabas advertida... (*risas*)

Sí (*risas*), pero creo que hasta que no estás ahí... intento ahora describirlo porque me parece fundamental para entender el contexto y creo que no hay forma de ser fiel a la experiencia, ¿cómo podrías describir el espacio, quería tener tu visión que era mucho más cotidiana que la mía?

A ver, creo que hay una realidad con la que la Institución no ha podido a pesar de los esfuerzos, que es dignificar los espacios. Es decir, son jóvenes que están privados de libertad, y en los centros en los que me ha tocado trabajar, el ruido, el olor, la higiene, las conductas, los vocabularios, todo habla de un mal ambiente. En Berro teníamos la ventaja de que algunos de los centros cuentan con locales que son al aire libre, para nosotros era un respiro, porque mal o bien hay naturaleza, cielo, verde, y no hay cercanía con ese entorno. Es más sano, al ser más natural es más sano a pesar de que estés rodeado de perimetral, de guardias y demás; pero en los centros en los que no se dispone de lugar al aire libre y tenés que trabajar encerrado como es éste, la sensación de opresión que vivís al trabajar es casi la misma que la de los jóvenes. Estas tan encerrado como ellos, de hecho muchas veces habiendo terminado una clase o un taller, tenés que esperar que los funcionarios terminen con lo que están haciendo en ese momento y yo he quedado encerrado 20 o 30 minutos en un patio sólo con jóvenes sin funcionarios, mano a mano por la ficha, como digo, con 6, 7 u 8 gurises. Ahí te sentís que sos sólo un docente y que estás solo contra el mundo...

Y a la hora de pensar en propuestas para estos gurises, ¿cómo podrías evaluar trabajar con Teatro del Oprimido, en relación a otras propuestas?

Lo que decíamos hoy, son jóvenes que la enorme mayoría no ha tenido educación, no sabe leer y escribir. Aprestamientos básicos que tienen otros jóvenes a esta edad ellos no los tienen, les ha faltado afecto, vienen de familias carenciadas, en barrios carenciados. Entonces cualquier propuesta a priori es bienvenida, que aprendan a leer y a escribir, que puedan tener un taller de expresión, que puedan hacer teatro como una

forma de manejar sus emociones y reconocerlas, de compartir con otros. El trabajo en equipo es positivo, jugar y hacer deporte. Que es parte de lo que nosotros veíamos, lo que pasa que eso muchas veces choca con esta otra “responsabilidad” que tiene la Institución que es privarlos de su libertad... entonces estamos en eso, entre restituir derechos y privarlos de libertad por lo que hicieron mal

¿La lógica está más puesta en el castigo?

Hoy sí, y sobre todo que no se fuguen. A ver, en la sociedad vos ves que, está bien es muy difícil, pero aquel que vivió las consecuencias de un delito, si lo consultás, dice: “encerralo y no lo quiero ver más” ... bueno nosotros estamos o bueno algunos estamos en otra línea que es restituirle algunos derechos que no han tenido, que se arrepientan entre comillas de lo que hicieron mal y busquen herramientas para que cuando salgan puedan tener otras posibilidades, pero es muy difícil.

¿Podes identificar en aquellos gurises que me contabas que han logrado conseguir un laburo qué elementos pueden haber jugado a favor?

Bueno, esto de haber participado con mucha gente diversa de distintas actividades de formación, el tener la voluntad también y la disposición a participar. Después cerca del momento de salir ser incluidos, que ahora el sistema lo tiene, en algún plan de apoyo al egreso, con trabajo con propuestas concretas, que son orientadas desde antes que salgan, seguidas después y con buenas retribuciones. Porque la ecuación es esa también, que si salen y van a trabajar por seis mil pesos terminan volviendo a delinquir; aquellos que han logrado entrar en programas de estos que están trabajando en el MIDES, o en la UTE, o en lugares donde tienen una buena retribución y están acompañados, esos están yendo bárbaro y no quieren ni volver al lugar donde estaban, quieren ser otros. Y creo que está bueno, esa idea de ser otro es la que hay que trabajar.

Que de alguna manera el teatro tiene un poco eso de jugar a ser otro

Ahí tenés desde lo simbólico un montón de cosas positivas (...) Esto de ser otra persona ya sea a través del teatro o de un juego, es trabajar para, desde todos los lugares...

Volviendo al tema de la experiencia, se notaba el conocimiento previo que Uds. tenían de los gurises porque a veces es más difícil engancharlos con teatro que con alguna actividad deportiva o informática, si no te conocen hay ciertas resistencias con el teatro

O desconocimiento.

Sí, sobre todo desconocimiento. Algunos no habían visto nunca teatro, algunos solo en la escuela.

Los que fueron a la escuela. Hoy por ejemplo hablando de las marcas de los calzados deportivos, yo les decía: “pero mirá que todo viene de China, de Indonesia”, y me saqué el zapato y el chiquilín al que le mostré la etiqueta, no sabía leer, me dijo “Ah profe no sea malo”. Y esas limitaciones a la hora de trabajar en cualquier propuesta, las tenemos. Es un trabajo muy difícil, de repente acá llegan al aula chiquilines que están certificados que tienen 6to aprobado y no saben leer. No leen, no escriben, o por lo menos no lo hacen bien. No saben ubicar Uruguay en un planisferio. Ahora estamos trabajando con un chiquilín que está por salir y no tiene familia acá, y una tía que vive en Argentina se

lo quiere llevar, y estamos trabajando desde todas las áreas: qué es Argentina, dónde está, porque no tiene ni idea, nunca salió de su barrio. Nunca salió del asentamiento, solamente para delinquir, llevado por otros.

(Le cuento de haber entrevistado a uno de los participantes y cómo él recordaba la experiencia).

Es una experiencia que nos vamos a acordar un tiempo largo. La historia que armaron los gurises, contada por ellos, actuada por ellos, eso fue valiosísimo. En mis años, que ya llevo varios acá, es la historia de todos los gurises. Por eso la fuerza que tuvo para ellos, para los espectadores, para nosotros, es la historia de vida de cualquier chiquilín que pasa por este sistema. Es el vínculo que tienen con la policía, es el querer lo que todo pibe quiere, no poder alcanzar determinadas cosas que desean y de repente bueno... equivocarse el camino. Y ahí estamos complicados como sociedad, veo que el consumismo tiene mucha responsabilidad, es una sociedad que es violenta de por sí por las diferencias que presenta. Porque para estos gurises que no han tenido nada, ver lo que tiene otro, compararse es en sí un hecho violento, para mí. Y genera una necesidad, una demanda y no tener los medios, “quiero los champions, quiero la moto, quiero ir a bailar” es lo mismo que quieren mis hijos que tienen 14 y 18, lo mismo, quieren ir a bailar, comprarse los Nike, los Adidas, ir a un cumpleaños bien vestidos. Yo lo que veo es que el sistema, en esto que me preguntabas vos hoy de los lugares, no fueron locales pensados en dignificar la estadía de estos menores durante la privación de libertad, entonces los lugares educativos siempre están siempre en segundo, tercero o cuarto plano. Los locales de reunión para los técnicos lo mismo.

El enfoque está puesto...

En seguridad, seguridad y seguridad

¿Vos llegaste a trabajar en el local nuevo de Cufre y es la misma lógica?

Seguridad, seguridad y seguridad. Cámaras de video, rejas que iban a ser controladas desde lejos, después no funcionó nada, pero la intención en los planos estaba, controlar todo desde un centro de monitoreo... todo pensado y todo invertido pensando en la seguridad. Una cancha de cemento con dos arcos de fútbol, fue hecho desde cero, no fue consultado ningún profe de educación física, no fue consultado ningún entrenador... una cancha de piso de cemento que es sumamente inconveniente para practicar deporte, dos arcos de fútbol y nada más; no había posibilidades de poner una red de voleibol, aros de basquetbol, no se pensó en elementos para hacer ejercicio. Después se fueron incorporando otras cosas, pero la persona que lo pensó no lo hizo desde una lógica educativa. El aula afuera, había que sacar a los chiquilines para el lugar donde estaba la maestra y era un problema porque después no había funcionarios... siempre la seguridad.

Y de alguna manera se termina reproduciendo lo mismo, porque si no ofrecés otra cosa, esto que te preguntaba sobre qué veías que había modificado los trayectos de los gurises no tenía que ver con la seguridad.

Para nada, de hecho en mi experiencia, los lugares donde hay actividad el chiquilín no genera problema. Lo que te mata es estar ahí adentro, encerrado, en plena adolescencia, con toda la energía que tenés sin saber canalizarla, son condiciones de encierro que le

hacen mal a cualquiera. Es difícil, no sé tampoco si hay voluntad real de un cambio... acá nos habían dicho que nos iban a mudar de local, y esos bloques que están ahí en la entrada que supuestamente eran para realizar una reforma edilicia están ahí desde noviembre, y afean la entrada. Hay bolsas de pedregullo y arena que ya se rompieron de estar a la intemperie, cuando la quieran levantar se cae todo, gastamos recursos...

Y esto desgasta a quien tiene ganas de hacer algo

Desgasta, la gente pierde la confianza, pierde la motivación. Como que tenés que ser muy vocacional o necesitar mucho el trabajo... mucha gente valiosa que ha pasado por la Institución termina buscando otro horizonte porque no aguanta. De por sí, si estuvieran las mejores condiciones edilicias, de materiales, de ingresos, aún así sería difícil por el tipo de trabajo... en este contexto... pero bueno acá estamos, dando pelea.

Off de record

Muchas veces sucede al culminar una entrevista, que la conversación continua y elementos interesantes quedan por fuera de la grabación. En este caso sucedió así mientras recorriamos las instalaciones, que confirmaban de manera obscena lo que se había planteado en la entrevista. Era difícil no sentir náuseas o deseos de llorar, incluso para una persona que conoce este tipo de contexto, al ver las condiciones en las que estaban internados estos adolescentes y en las que los adultos tenían que trabajar. Algunas de esas reflexiones de Gustavo Aldama que se pudieron registrar por escrito son:

- *Si se pudiera hacer Foro en cada situación sería genial, incluso en el trato con los funcionarios que es con quien más conflicto viven y que les hace daño a ellos y a los funcionarios sería muy bueno.*
- *El tipo de vínculo con los funcionarios es diferente porque no hay un elemento intermediario, en el espacio educativo venís a ofrecer algo.*

Entrevista a C.A

Email, asunto “Entrevista”. Enviado: 6 de junio de 2016.

Recibido: 20 de junio de 2016.

¿Previo a la experiencia en el Hogar *PQR* ya conocías la metodología de Teatro del Oprimido?

No. Conocía a Paulo Freire y su pedagogía del oprimido, pero no el teatro del oprimido.

¿Cómo recibiste la propuesta?

Encantada, cuando se trabajan en contextos tan críticos e invisibilizados, como son los adolescentes privados de libertad, toda propuesta que llega es bienvenida, no son muchos los que desean acercarse y ponerse a trabajar.

¿Cómo fue la selección del *Hogar* y de los gurises para participar del taller?

En cuanto al hogar en principio se seleccionó uno de los hogares con los que el equipo trabajaba (no asistíamos a todos), luego se buscó que fuera uno, que les permitiera participar de la propuesta de la manera más completa posible, es decir siguiendo todo el proceso, incluida la muestra, además que fuera un centro que no estuviera saturado de propuestas y por último tuvimos en cuenta la receptividad de las autoridades del hogar.

Con respecto a los jóvenes, se seleccionaron aquellos con los que se venía trabajando, y que pudieran ser más estables, es decir que no fueran cambiados de hogar o pensarán en una fuga, la población en los hogares es muy fluctuante y puede variar totalmente de una semana a otra.

En el caso del hogar *PQR* era un centro de seguridad media, estaban en patio cerrado pero podían participar de propuestas semanales y salir con pedido al juez.

¿Cómo viviste la experiencia? ¿Qué evaluación podrías hacer?

¡Espectacular! En lo personal tenía alguna experiencia en teatro y mi formación es la recreación, pero lo que pasó con estos jóvenes fue increíble, esta forma de trabajo les permitió empoderarse de sus vivencias, contar su historia sin ser juzgados, mostraron su escenario, su vida (recuerdo el momento en que se agachaban para fumar la pipa, y frente a nuestra pregunta nos explicaron el gesto), se descubrieron “jugando a”, casi seguro que por primera vez o “haciendo como si”, para encontrar nuevos caminos. Jugaron otros roles, el almacenero, los policías y se encontraron descubriéndose, descubriendo otros lugares para ocupar, otras formas de tomar decisiones. No puedo olvidarme de la respiración agitada de uno de ellos cuando los “policías” representados por otros gurises lo agarran contra la pared, y las cosas que le dicen.

Fue una experiencia muy movilizante para todos, el equipo, los jóvenes, quienes estuvieron en ese momento (funcionarios, autoridades), cada uno lo proceso a su manera, pero sin lugar a dudas generó un antes y después en la cotidiana de la “Escuela” Berro.

¿Recordás algún comentario que los gurises te hubieran hecho luego de los talleres, o acerca de la presentación?

Recuerdo las ganas con las que participaban, la queja si no se los quería llevar y en especial los nervios el día del estreno. Llegaron ansiosos y felices, era su trabajo, eran ellos el centro y no para castigo sino para aplausos. También recuerdo la angustia de S.D., por ese entonces las fugas se habían intensificado y los jóvenes llegaron y se fueron al lugar donde era la muestra con grilletes en los pies y esposas, esos niños/jóvenes que habían sido el centro, que habían compartido una merienda, fueron *bajados* rápidamente a esa realidad con las cadenas que intentaban atrapar mucho más que su cuerpo.

¿Te acordás del conflicto que vivimos el segundo día con una funcionaria porque *bajaba* a otros gurises? Que nos respondió “son más o menos lo mismo”. Vos fuiste la responsable de solucionar el

tema, ¿qué reflexión o comentario podés hacer?

De la resolución en sí del conflicto o de qué manera generé un cambio no lo recuerdo, debo haber recurrido a su lado más amable y negociado desde algún lugar que permitió que los jóvenes continuaran con su proceso. Lo que si me quedó resonando es la frase “son más o menos lo mismo”, si habláramos de objetos, comida o colores y le planteáramos esta frase como argumento a un niño, y este supiera con exactitud lo que quiere, desea o necesita, nuestra postura sería severamente negada con un “NO ES LO MISMO”, que es exactamente lo mismo que planteamos aquella tarde. Pero entonces en que pensaba esa funcionaria desde esa concepción de “mismeidad”, llevando a un plano de igualdad lo inigualable. ¿Por qué creía que eran lo mismo? Quizás su condición humana los iguale, pero no estábamos frente a objetos, comida o colores, eran sujetos o intentábamos recordarles que lo eran.

En el lugar del encierro, probablemente no fueran más que un número o con suerte un apodo, todos llevaban su gorro, sus bases (champions), sus tatuajes, sus medias por encima de los pantalones, sus muchas formas de estar y de transitar esa experiencia, pero ellos sabían y nosotros debíamos recordarles que cada uno era único, que tenían pasados pero también los aguardaba un futuro en el que podían participar plenamente.

Este “más o menos lo mismo” no viene más que a confirmar una mirada sobre esos jóvenes, despojados desde siempre de la posibilidad de construirse como sujetos activos de su vida y de una sociedad que les es propia, y confirma además la necesidad de que lleguen a su vida nuevos escenarios donde reconstruir con anclajes de amor y confianza, nuevas formas de estar, ser y transitar.

El último día que hicimos la actividad de cierre, mostramos el video de la obra para todos los gurises del Hogar, no habíamos terminado la actividad y vino una funcionaria y los invitó a jugar al fútbol. ¿Qué análisis o comentario podés hacer?

Es un tema muy complejo, si bien lo primero que recuerdo es la bronca, la indignación y la falta de valores compartidos, hay muchas cosas para analizar. Cuando trabajamos en lugares con poblaciones extremadamente vulnerables (esto lo he visto luego en otras instituciones) también los trabajadores son vulnerados en sus derechos, en sus condiciones laborales, en sus posibilidades, esto lejos de intentar exculpar a la funcionaria es simplemente poder reflexionar desde otras perspectivas. También era y sigue siendo real que quienes asumen estar en esos “cargos” vienen de historias de vida complejas, muchas veces no poseen formación especializada, y el trabajo es solo un fin para subsistir, lejos están por lo tanto de poder hacer un pienso sobre prácticas, modelos o paradigmas.

Creo que ese episodio es el corolario, a modo de un excelente espejo de lo que sucede en condiciones extremas de encierro e invisibilización tanto para los jóvenes, como para quienes trabajan allí. Lamentablemente en muchas oportunidades presentamos propuestas pobres para pobres, y cuando la propuesta es de calidad y calidez (como era este proceso), cuando trae un mensaje/paradigma opuesto al existente, genera temor, algo distinto sucedió y fue posible. Quizás la funcionaria, atrapada también en el sistema, presa ella de su elección laboral simplemente tuvo miedo, una nueva dimensión se abrió para los jóvenes y funcionarios (ambos ahora sujetos).

¿Les hicieron algún tipo de devolución desde la Dirección del Hogar?

No recuerdo exactamente, pero creo que no, por lo general las propuestas no podían (o no querían) ser “vistas”, las emergencias, peleas, fugas, rupturas, tensiones, entre otras siempre les ganaban a los esfuerzos.

¿Hasta cuándo trabajaste en la Berro? ¿Recordás el trayecto de alguno de los gurises que participaron?

Yo trabajé un tiempo más, pero comencé a alejarme de la tarea y a asistir con menor frecuencia, ya que me dediqué a finalizar mis estudios. No recuerdo un trayecto en particular, pero sí que esa experiencia marco tanto a los jóvenes como a nosotros, yo creo que fue una oportunidad maravillosa de ser creadores, una oportunidad de ser protagonistas de su vida, de explorar alternativas de volver a pasar por experiencias lesionadoras, ahora en un espacio de cuidado y contención, pudiendo decir y hacer sin lastimar, ni lastimarse

y ensayar, probar ¿qué pasa si? En lo personal creo que fue el puntapié para que recorriera algo más de teatro y comenzara a estudiar psicodrama, cuando empecé, algo de lo que planteaban me resonaba familiar ahora lo asocio con esta experiencia.

Reconstrucción de la entrevista personal a Jorge¹, participante de la experiencia. Montevideo: Cárcel de adultos. 21 de setiembre, 2016.

Nos encontramos con Jorge en una actividad en el marco de nuestro quehacer teatral, cuando fuimos a presentar una obra a la Cárcel en mayo del 2016. Él forma parte del grupo de teatro de allí, conversamos un poco y quedamos de poder encontrarnos más tranquilamente para tener una entrevista. Por distintos motivos esto recién fue posible en setiembre. Conversamos sobre su participación en la experiencia, cómo fue la invitación, qué vínculo tiene con el teatro y qué le aporta esto. También se indagó sobre su situación general de detención y reclusión y sobre el vínculo con sus compañeros.

Recuerda que cuando lo invitaron en el *Hogar PQR* a participar de la actividad fue totalmente voluntario, que cada vez que le ofrecían algo él aceptaba. Estuvo 4 o 5 meses allí y las actividades que tuvo fueron el taller de teatro y fútbol. Remarcó varias veces que no le dieron la posibilidad de estudiar, que él estaba haciendo 3^{er} año de liceo y que ni siquiera le preguntaron si estaba estudiando. De hecho, no sabía si en la Colonia Berro se podía estudiar, dijo “capaz que, porque yo estuve poco tiempo, pero igual”. Cuando nos despedíamos me dijo: “¿Te falta preguntar algo? ¿Te quedó claro que en la Berro no pude estudiar no?”

Con respecto a los talleres de Teatro del Oprimido se acuerda que le gustaron mucho, que se divertía y que era una oportunidad de hacer algo distinto de romper el ocio. No recordaba qué personaje hacía y tenía la percepción de que habían sido más talleres de los que en concreto fueron. Al indagar sobre su vínculo con la actividad teatral en general, comenta que fue su primera experiencia, antes que eso sólo en la escuela “el pericón y esas cosas, aunque no es mismo teatro”.

Uno de los objetivos de esta entrevista era ver si él establecía algún tipo de conexión entre esta experiencia en el *Hogar PQR* y formar parte ahora del colectivo de teatro de la Cárcel. Él vive la experiencia como antecedente, cuando en esta cárcel lo invitan a formar parte del grupo de teatro, él responde en seguida que sí, que ya tiene experiencia: “Hice teatro en el *PQR*”- respondió. Comparte que fue una experiencia que le sacó la vergüenza de pararse y hablar adelante de la gente y que si no fuera porque ya conocía lo que era el teatro seguramente cuando lo invitaron ahora hubiera dicho que no.

Tiene ganas de seguir haciendo teatro una vez que salga en libertad, y lo vincula con la posibilidad de estudiar alguna carrera vinculada a lo educativo: profesorado, educación social, recreación. Está cursando 5to Biológico, comparte que su deseo era ser profesor de matemática pero que el mismo profesor que tiene actualmente lo desalentó. También le dieron la información -errónea- que al haber estado preso no iba a poder dar clases en ninguna institución pública. Esto fue despejado en la entrevista y luego con el Director de la cárcel quien le confirmó que esto era efectivamente un error.

Al ser consultado sobre qué le aportaba hacer teatro en la actualidad, respondió el teatro le da un grupo y que ese grupo son como la familia. Es la gente que “me da para adelante”, donde comparte si tiene un problema. Dice que es la forma de salir adelante, porque “te cambia la cabeza. Porque acá hay algunos que ta, laburan y eso, pero eso no te cambia la cabeza. No te cambia la forma de pensar. El teatro sí, yo siento que a mí me cambió la cabeza. Fue un cambio subjetivo, los compañeros me dan un ejemplo a seguir. Ahí trabajas la responsabilidad y el compromiso con el grupo”.

Le pregunté sobre qué puede aportar realizar obras de teatro sobre situaciones cercanas, que ha vivido él u otros compañeros. Dijo que veía la importancia de compartir algo que pasa

¹ Como ya fue explicado en el cuerpo de la Tesis, ninguno de los nombres dados corresponde con el real.

cotidianamente y porque “hay gente que no lo problematiza”.

Al indagar un poco sobre las condiciones de encierro, comentó que vivió malos tratos y situaciones de tortura, tanto física como psicológica. Que en el momento de vivirlo no reconocía que eso era una violación a sus derechos, él creía que era una penitencia por lo que había hecho, que recién ahora conoce cuáles eran los derechos. “Te hacen creer que te lo merecés”. En el juzgado siendo adolescente lo colgaron con los brazos para atrás de una reja y lo dejaron allí. Con respecto a la Colonia Berro en sí dijo que cuando lo llevaron al XYZ le dieron “de bomba”, que en el [*Centro de encierro fuera de la Colonia Berro*] un compañero había quemado unos colchones y que ahí vino el Director del Hogar y le dio una piña en la cara y en seguida llegaron otros funcionarios que le empezaron a pegar, le dieron una patada en los glúteos que le llegó a los genitales y lo dejaron sin respirar, le sangraba la nariz. Dice “después vinieron a decirme que yo era tranquilo y que no tenían que pegarme, pero ya me habían desfigurado”. “Sé que hubo otros compañeros que la pasaron muy mal en la *Colonia*, yo porque estuve poco, pero a otros les hacían de todo. Y si no tenías visita era peor, los compañeros que no tenían visita los desfiguraban y no pasaba nada”.

Cuando lo detienen de adulto contó que lo desnudaron, lo mojaron con agua fría, lo tenían de rodillas y le hacían levantar los brazos, y ahí lo golpeaban en las rodillas. Cuando lo golpeaban le decían que lo habían estado buscando por todas partes y que eso le hacía creer que si él se había portado mal lo estaban castigando por eso.

Con respecto a la violencia psicológica, le consulté si la escena del arresto en la obra era fiel a la realidad y me dijo que sí, que era tal cual. Que siempre te golpean, y que te insultan, “te dicen cualquier cosa que no te voy a decir ahora, pero pichi seguro. Pichi incluso nos dicen ahora acá. Hay algunos operadores que por ahí no terminaron ni ciclo básico, pero tienen un poco de poder y se creen superiores. Te dicen pichi porque para ellos no son un ser humano, para ellos sos un pichi”

Con respecto al taller que hicimos en el *Hogar PQR*, le consulté si había tenido contacto posterior con algunos de los chicos que participaron y me dijo que a uno lo había encontrado en el Penal de Libertad pero que ahora no sabía dónde estaba. Estuvimos haciendo un recorrido por los distintos participantes, le conté con quiénes me había encontrado. En este momento le consulté sobre el uso de medicación psiquiátrica porque había dos adolescentes que no pudieron participar porque estaban “empastillados”. Me dijo “Sí claro, si era re fácil tomar pastillas. Yo tomé también porque ta sos un pibe y es parte de las cosas que haces, como los demás también toman. Aparte te dan un montón. Vas al médico y le inventás cualquier cosa, que no podés dormir, que ves un demonio, lo que sea y ahí te da. Y no te da una como para que duermas, te da una banda. Es cualquiera, después haces cualquier cosa, te cortás, te lastimas, no les importa”.

Al cerrar me agradeció y me dijo: “Para mí está buenísimo esto que estás haciendo, porque es como un seguimiento que vos me haces ¿no?, como un acompañamiento”. Cuando salió de la *Berro* no le hicieron ningún tipo de acompañamiento, y siente que era un pibe, que no era maduro y por eso se volvía a mandar *cagadas*.

Reconstrucción de la entrevista personal a *Leandro*¹, participante de la experiencia. Montevideo: domicilio particular del joven. 30 de mayo, 2015.

Para generar confianza, con el fin que el joven pudiera hablar con soltura, fuimos los dos docentes responsables de la experiencia y no se grabó la entrevista ni se tomaron apuntes en el momento. Inmediatamente después, en el ómnibus de regreso se intentó transcribir lo máximo posible. Aquello que se logró registrar en forma textual está entre comillas.

La mañana del sábado 30 de mayo se presentó cálida y soleada. Esperábamos encontrarnos con *Leandro* a pocas cuadras de su casa. Nos reconocimos en seguida, tres años y medio es mucho para un adolescente, pero nosotros adultos estamos -casi- iguales. Él está mucho más grande y con la cara curada de una psoriasis que le comenzó en su tiempo de privación de libertad, “la doctora me dijo que podía ser por estrés”.

Nos sentamos a conversar en el patio de su casa, donde compartimos unos bizcochos que habíamos llevado, no quiso comer, “no desayuno”. Allí vive con sus padres, su compañera con quien se conocieron a través de las redes sociales cuando ella estaba presa y su pequeño hijo de 11 meses. La compañera estaba trabajando en la feria con la suegra de *Leandro* y él estaba a cargo del niño que estuvo jugando con nosotros mientras charlábamos.

Recordaba perfectamente “el teatro”, nos cuenta que cuando fueron a invitarlo le dijeron que iba a ir como espectador a ver una obra de teatro, en seguida dijo que sí: “así salgo un poco [de la celda]”. En los meses que estuvo detenido, unos tres en el *Hogar PQR*, luego [Centro de privación de libertad fuera de la *Colonia Berro*], se pierde un poco en el recuerdo, dice que vuelve a entrar a la *Colonia Berro* esta vez por fuga al *XYZ*, luego lo pasan al *Hogar STU*. En total por lo que pudimos calcular un período de siete a nueve meses, en el cual la única actividad que tuvo fue “el teatro”, y a veces “las chicas esas que me sacaban a dibujar (ONG)”.

Al preguntarle qué se acordaba de la obra de teatro, dijo que todo, y comenzó a relatar todo lo que hicimos, que armamos la historia entre todos, después “hicimos esas cosas, que pintamos y eso” [la escenografía y vestuario], y cuando la mostramos. Durante todo el relato no quita la sonrisa de su cara. Nos cuenta los nervios que tenía antes de actuar, le preguntamos si era miedo “¿miedo?, ¡no, miedo no! Vergüenza... ¡había pila de gente, gurises de otros hogares, estás loco! ¡Ellos deben de haber quedado con ganas de tener teatro también, pero qué les iban a llevar! ¿Y Uds. no volvieron más eh? Preguntamos pila de veces si volvían y nos dijeron que Uds. ya no estaban en la Colonia, que se habían ido”. Varias veces recaló que le gustó mucho, que podía salir, que era lo único que tenía para hacer. En los dos meses que estuvo en el *Hogar XYZ*, salió al patio solo un día, “porque estaba en las celdas de adelante que son los únicos que salen”.

Volviendo sobre el día de la presentación al público, se acuerda que le pusieron las *marrocas*, “nosotros pensábamos que íbamos a poder hacer la obra afuera [se refiere al patio de *La Escuelita*], les decíamos que no nos íbamos a fugar que estábamos tranquilos, pero ellos [los funcionarios] tenían miedo. ¡Cómo hubiera estado para hacerla más veces! A parte era como nuestra historia, ¿no?, la inventamos nosotros”.

El relato iba y venía, no era fácil concentrarse solo en el taller de teatro, los recuerdos incluían los días de visita, los compañeros, las celdas, la mugre, los baños, la falta de agua del *Hogar XYZ*. Cuando le dieron la libertad, lo subieron en una camioneta, no le explicaron para dónde iba, era la audiencia con el Juez, y ahí lo dejaron. “Me di cuenta que estaba libre cuando se fueron”, no tuvo acompañamiento ni seguimiento, “ni plata para el boleto me dieron”.

¹ Como ya fue explicado en el cuerpo de la Tesis, ninguno de los nombres dados corresponde con el real.

Con respecto a su *reinserción en la sociedad*, nos contó que estuvo trabajando en una pizzería en Punta Carretas, 12 horas por día, pero lo pusieron en la barra y él no entiende nada de whiskies: “me venían a pedir un whisky y yo no sabía ni cuál era, siempre tenía que andar preguntando, con los vinos lo mismo, si yo no tomo alcohol. Yo quería trabajar en la cocina, pero no me cambiaban, y después de tres meses tenía que seguir preguntando que era cada cosa, no pude más”. Ahora está estudiando en Los Pinos², pero necesita trabajar, los padres y la compañera lo están apoyando para que estudie, pero quiere conseguir trabajo.

Le preguntamos por los compañeros que participaron con él en la experiencia, si tenía contacto con alguno, con el fin de lograr otra entrevista. Se acordaba de varios, de uno nos dice que terminó en el COMCAR de otro nos dice que tuvo suerte porque le consiguieron trabajo y que gana bien [se refiere a los convenios de egreso con el PIT-CNT].

La familia de Luciano, luego que le dieron la libertad se mudó, lo querían sacar del barrio en el que comenzó a delinquir, no ha vuelto, dice que ahí estaba *al pedo* y que se enganchara con los gurises en *cualquiera*. Hablamos un poco con los padres, sobre cuestiones en general, pero ambos se acordaban de la obra de teatro, porque Luciano les mostró fotos [al culminar el taller le regalamos una foto a cada uno, un collage hecho de varios momentos del proceso]. Dijeron que, aunque los muchachos hayan hecho las cosas mal tienen que aprender algo ahí adentro. El padre contaba que lloviera o no lloviera él lo iba a visitar siempre, que había gurises que no los iba a ver nadie y que Luciano le decía, “papá puede bajar fulano que nadie vino a visitarlo y yo le decía que sí. Si a mí no me molestaba”.

Al preguntarle si alguna vez lo habían maltratado físicamente, nos respondió “mis padres siempre me preguntaban lo mismo, cada vez que me iban a visitar me preguntaban si me habían pegado. A mí nunca me pasó nada, ni con la policía ni con ningún funcionario”.

Nos despedimos, con la sensación de ser *voyeur* de una situación en la que ya no íbamos a influir, lo mínimo que pudimos hacer fue pasarle el contacto de un programa del MIDES que trabaja en su zona para que lo pudieran orientar en la búsqueda de empleo, y nada más.

² Los Pinos es un emprendimiento social, ubicado en el barrio Casavalle (Montevideo, Uruguay), que pretende elevar el nivel educativo de los niños y jóvenes del barrio a través de programas de apoyo escolar y de capacitación laboral. El centro educativo es promovido por “Asociación Cultural y Técnica”, una asociación civil sin fines de lucro fundada en 1965 (tomado de www.lospinos.org.uy)

Entrevista personal a S.D. Montevideo: domicilio particular. 10 de mayo, 2016.

¿Qué recordás del primer encuentro?

Me acuerdo que era largo llegar hasta el lugar. Me acuerdo que todo estaba como muy abandonado, todo estaba muy sucio, con muchos escupitajos secos en la pared, y el piso también muy sucio...suciedad vieja de que hacía mucho que nadie limpiaba

¿Y del contexto sonoro?

Desde que llegábamos a la puerta de calle y la puerta estaba puesta a 5mts, los gurises ya desde las celdas que estaban arriba, entre las cosas que tenían colgadas en los barrotes ya nos gritaban “bajame a mí” “vamos a hacer fútbol”. Y después también mucho ruido a metal y a golpes contra las rejas, mucho grito, mucha intensidad de voces, portazos, insultos, todo muy mezclado.

¿Cómo viste la participación en los primeros juegos?

Como que nada se detenía en ningún momento, todo era muy rápido y muy intenso. Había una demanda constante de mantener la atención de los gurises, uno tenía la sensación que si no continuabas rápido ibas a perder el hilo, que los tenía enganchados de la propuesta, que no se distrajeran con otra cosa como ir a mirar por la ventana. Que pudieran entregarse al juego y al disfrute de jugar de manera simple.

¿Cómo evaluás el trabajo con Teatro del Oprimido con estos adolescentes?

Cuando ellos representaban, lo que querían decir les salía de una, el tono de voz, la intensidad, la forma del cuerpo, y cómo eso nos causaba extrañeza. C.A. decía qué increíble cómo representan cuando fuman pasta y abren los ojos, cambia la respiración...queda real y grotesco a la vez. No hubo que hacer construcción de personajes. Me acuerdo que ellos querían hacer la obra de entrada, creo que estuvimos frenando que no se hiciera la obra los primeros diez minutos, lo que sí no sabíamos de qué iban a querer hablar, uno iba guiando, construyendo con ellos de qué se quería hablar en torno a la propuesta de Teatro del Oprimido. Que no era algo simplemente para divertirnos, no es inocente, uno quiere ir a determinados lugares para que los gurises puedan hablar de cuestiones que no pueden hablar en otros lugares...

¿Recordás la pregunta del protagonista sobre si ahora eran actores?

Me acuerdo que me generó una emoción fuerte y me tuve que ir para un costado. Uno ve el clic, o ve cambios, que no sabes qué profundidad tiene, pero sabes que eso puede provocar un quiebre en el hacer en el comportamiento...es como “me cae la ficha de algo”. Creo que ahí está mismo lo político del Teatro del Oprimido, que la persona puede re- conocerse, como volver a conocerse.

¿Del momento del Foro qué recordás?

Del Foro me acuerdo que no participaron los gurises protagonistas que deberían haber participado, sino los adultos. Y que de alguna forma creo que al estar todas esas personas, no se permitió que los gurises pasaran, quizás en otra instancia que hubiera más gurises y solo un par de profesores se podría haber dado más confianza y debate.

¿Cómo viviste el momento en que se los llevaron?

Ahí me largue a llorar y abrace a C.A. porque me impresionó especialmente el tema de los grilletes, como iban caminando engrilletados.

Más allá de la violencia que genera la situación, si pudieras ahora razonar sobre esa emoción ¿por qué pensás que se generó?

Me genera que las cosas no están bien como están, que podrían ser de otra forma. De alguna manera tiene que ver con el contraste de la situación que acabábamos de vivir. Es como que se lleven a alguien que uno quiere, y no poder hacer nada, y a la vez esto es injusto

¿Esto que decís que “uno quiere” hay algo ahí de la intensidad del vínculo que genera el trabajo teatral?

Sí, sí. Tiene que ver con poner el cuerpo que te implicas de otro lado, si tuviera que ir a hablar capaz que soy un muy buen orador y sale todo bien, o no. En cambio poner el cuerpo implica otro nivel de compromiso, en la emoción, en el contacto, en hacer los juegos, sensaciones, olores que uno siente. Y eso hace que también se puedan ver construcciones mucho más complejas que desde la teoría son interesantes pero quedan en un plano en cambio con el cuerpo se juegan otro tipo de sensibilidades.

¿A la hora de planificar te acordás de algo que especialmente hayas tenido en cuenta?

Me acuerdo que armamos una batería de juegos, y como que tratamos de armar el taller en distintos momentos. Empezar por juegos que son más entradores, sencillos, más cotidianos para después ir entrando en profundidad. Lo que sí me acuerdo que todo iba muy rápido, íbamos descartando juegos, a partir de lo que habíamos planificado íbamos en movimiento, en una cuestión muy dialógica. Cuando uno planifica antes de encontrarse con la gente, uno va con preconceptos, ya elegir un juego es un preconcepto...

¿Cómo viviste los encuentros posteriores que tuviste con alguno de ellos en la calle?

Es raro, siempre es raro, sobre todo cuando uno tiene que decir “te conozco de acá”, si yo fuera ese gurí no sé si me gustaría que la gente me haga acordar de eso...Sentía que yo les hacía acordar de ese momento, entonces no profundizaba quedaba como en una conversación de pasada. A la vez me generaba como una alegría, el reconocimiento siempre era como mutuo.

¿Hasta dónde te parece que llegan los alcances que el Teatro del Oprimido puede tener con estos pibes?

Para mi llega lejos, aunque no pueda decir que se llega a determinados resultados, no es consecuencia jamás en este tipo de disciplina, porque hay muchos más factores que te condicionan, en tu vida, en la sociedad. Pero creo que en este caso y trabajando la temática específica me parece que es una herramienta muy importante, que les permite visualizar con contenido político, colectivo, su situación. Hace que se busque la construcción de otro tipo de identidad distinto al que la sociedad me dice que soy, es de alguna manera generar contrahegemonía en el pensamiento. No es que le venimos a decir a determinado gurí, “mirá todo lo que te pasó por estar robando”, si no que al ser el actor principal un sujeto que es colectivo y no individual hace que sea poderoso.

¿Recordás el día de la evaluación, cuando mostramos el video que una funcionaria vino a invitarlos a jugar al fútbol?

Les tiró una pelota, no los invitó y los pibes al ver la pelota se fueron a la reja a pedir que se las

tiraran, y ahí vino la mujer a invitarlos. Fue un boicot, fue a propósito, me viene la pregunta de que hay algo que no sabemos y es qué movilizó en los gurises esto cuando no estamos, los días posteriores, en la noche...qué movilizó en los funcionarios. No sé cuál sería la intencionalidad de tirar la pelota, sabiendo que los gurises se iban a distraer cuando se estaba en una actividad totalmente distinta. De hecho habíamos llevado refrescos y decidimos abrirlos al final para justamente no generar distracción y esta persona viene y corta todo sin mediar nada.

Entrevista personal a Fernando Willat. Montevideo: Bar Don Kotto. 11 de agosto 2015.

¿Cómo surgió la idea de llevar una experiencia de Teatro del Oprimido a la Colonia Berro?

Como todas las cosas tiene varias vertientes que convergen, una que es un pretexto fue la convocatoria de La Diaria “El día del Futuro”. Javier Miranda me dice: “pensá algo para esto”. En las otras vertientes hay una que es que nos hubiéramos encontrado allá (Laguna Merín), yo quedé con ganas de hacer algo con Teatro del Oprimido, buscarle la vuelta. Una de las cosas que me pasó en ese encuentro, fue que yo venía trabajando una manera de conceptualizar el tema de DDHH y encajaba demasiado bien con lo que hacían Uds., había una reflexión sobre el poder que era lo que Uds. trabajaban con el cuerpo, con las dinámicas del Teatro del Oprimido, y eso ya fue suficiente. Esa es una de las líneas. Hay otra anterior que es la preocupación por la Colonia Berro, y por los gurises privados de libertad, es una vieja preocupación. Desde SERPAJ de alguna manera estuve vinculado a esa temática (hasta el 2007 trabajó allí) visitando la Colonia, visitas de inspección, para hacer informes. Cuando entré a la Dirección de DDHH del MEC, una de las líneas que nos planteamos trabajar era la de Proyectos de Promoción y Educación en DDHH con Jóvenes Promotores de DDHH, y además que hubiera promoción de DDHH dentro de las instituciones. Podía implicar la participación de funcionarios, pero podían ser también otros actores. Uno de los lugares que desde el principio pensamos en meter un proyecto de esos fue en la Colonia Berro. La otra vertiente que para mí era una referencia desde hace mucho tiempo atrás, es la participación. Participación de niños y adolescentes, desde SERPAJ, desde el Tejano, en el INJU. Una de las ideas era, por qué los gurises de la Colonia Berro no dicen ellos lo que tengan para decir, era en cierto modo un proyecto de participación. Estaba muy salado, pero ahí yo confiaba en Uds. Esta muy salado decir habilito un espacio de participación de estos gurises, porque es abrir una herida, abrir una llaga, decirle qué pensás del futuro a un guacho que precisamente una de las cosas que siente es que no hay futuro. Pero me parecía que el Teatro del Oprimido podía encarar ese desafío.

¿Qué potencialidad puede tener el Teatro del Oprimido que no tiene otra propuesta?

Si bien, ese no fue mi primer contacto con el Teatro del Oprimido, sí fue el más significativo. En mi formación conocía otras vertientes que están relacionadas: Paulo Freire, la Educación Popular. Una educación que lo busca es desarrollar la libertad y la plenitud de las personas en un encuentro de construcción colectiva, donde no quito la importancia del saber, donde creo que hay que tomarse muy en serio el valor del saber, pero desde la construcción colectiva. Desde la problematización de la situación que está planteada. Mi participación en la Dirección, se amplió no solo a la Educación en DDHH sino a construir políticas públicas con enfoque de DDHH. Esas dos cosas la educación y el pensar la política, la institucionalidad, en calve de DDHH me puso a reflexionar teóricamente sobre muchas cosas, pero sobre todo sobre el poder. La institucionalidad no es otra cosa que una arquitectura del poder, puede ser para la dominación o para la emancipación. Estoy convencido que el poder es capacidad, estamos demasiado acostumbrados a una visión negativa del poder, y eso conlleva a una invisibilización de la dimensión del poder. El Teatro del Oprimido tiene la virtud de colocar el poder en primer plano, de reflexionar sobre él, de comprenderlo no solo racionalmente sino vivencialmente, poniendo en juego el cuerpo, las relaciones de las personas. Volver por lo tanto visible y problematizable el tema del poder. Puesto así en juego y vuelto consciente, puede ser reflexionado éticamente, puede ser asumido políticamente, y puede ser motivo de una construcción de institucionalidad con un proyecto de liberación. En ese encuentro cara a cara con el otro, se pone en juego qué es el otro para mí: ¿es algo que puede reducir a objeto, que puedo dominar? ¿Es un enemigo al que tengo que tener controlado, y si es necesario destruirlo porque si no él me puede destruir a mí? ¿El otro es alguien al que no le voy a hacer daño, porque soy respetuoso de los DDHH, pero si sufre es problema de él? ¿O el otro es alguien cuya dignidad me compromete? Cuando uno dice esto así suena a una de esas frases de catequesis para decir la opción correcta es la última. En realidad, a mí me interesaba por el contrario para mostrar que no hay nada natural en esa

opción, que es una opción política. Que además puede tener variables, porque hay que ver qué contenido le ponemos a dignidad.

¿Cuál era el vínculo con la Colonia Berro?

Teníamos un contacto con un área de educación, entramos por ahí y luego lo hablamos con la Dirección del Hogar seleccionado. Los recreadores de esa área decidieron el Hogar, hubo una explicación en términos de que era un grupo que parecía adecuado para una experiencia de ese tipo. Que lo podían aprovechar, entender, aceptar. Parecía haber condiciones favorables. La Colonia Berro es un sistema absolutamente perverso, donde los distintos hogares son como una especie de círculos sucesivos del infierno.

¿Con la Dirección del *Hogar PQR* hubo charla previa?

Si, fue más informal que otra cosa. En realidad, fue sobre todo con el equipo del área de educación. A.G fue el contacto directo, lo conocía desde hace muchos años. Él conversó con la Directora del *Hogar*, no hubo tantos encuentros previos.

¿Qué valoración podés hacer del proceso en sí?

Inmediatamente se dio un nivel de comunicación muy espontáneo. Igual mi papel era perfil bajo, pero sentía que ellos notaban que yo estaba ahí y que me tenían en cuenta. Ellos perciben cosas que no están dichas. Al percibir esa dimensión te comunicas desde otro lugar. Creo que el Teatro del Oprimido crea también una preparación para eso, entonces cuando caes desde ese lugar generas otro medio de comunicación. Cuando trabajaba en La Pascua, los gurises decían “las palabras son la cara, es la careta”. Lo que estaban diciendo es que las palabras son el discurso hipócrita de una sociedad que se pone justificaciones para todo...

¿Qué evaluación podrías hacer de la experiencia?

La primera sensación es que estuvo muy bien, lo que nos imaginamos de los que podía pasar fue lo mejor. Una tranquilidad porque uno se manda con cierta irresponsabilidad...Igual uno se queda con una sensación de estarse acercando a lo siniestro, a algo que es demasiado grande; no podés evitar hacer consciente la impotencia. Una sensación de conciencia de la injusticia que te hace sentir mal y al mismo tiempo sentir que no sabes qué hacer con eso.

¿Y sobre el día de la presentación en público?

Ellos fueron protagonistas totalmente, disfrutando lo que estaban haciendo. Lo que había motivado el proyecto estaba ahí. Actuaron con una gracia, una capacidad de comunicación que era una genialidad, que por supuesto me emocionó muchísimo en el momento y lo estoy recordando y me vuelvo a emocionar.

Entrevista personal a Julián Boal y José Soeiro. Río de Janeiro: domicilio particular de Julián Boal. 15 de octubre, 2014.

Julián, ¿Podrías presentar brevemente el tema de investigación de tu tesis?

En los años 70, incluso puede ser una hipótesis errada, imagino que las personas en América Latina sentían una oportunidad única, un horizonte, tenían una politización mucho mayor que hoy en día. Para una persona hacer una conexión entre su experiencia de vida y el contexto, ver que la historia de ella no era condicionada solamente por elementos que eran morales, o del coraje de ella, era una cosa que quizás era más fácil en aquel momento. Hoy en día, el mismo esquema dramático puede mostrar más sus debilidades. Porque además de cómo estaba estructurada la escena, era también como el público se vinculaba con esa escena, como podían analizar y contraponer a lo que estaba ocurriendo en escena. (Actualmente) Muchas veces las personas no hacen un análisis del tiempo histórico, de las relaciones de fuerza...hacen una cosa bastante individualista. Más allá del error dramático, es un reflejo de la época que estamos viviendo. En esta época tan ruin, precisamos pensar aún más, reforzar más los modelos dramáticos. Básicamente intento sustituir, el Teatro Foro como es explicado en el libro de Teatro Legislativo de mi padre: un gran enfrentamiento entre un gran opresor y un gran oprimido e intentar colocar todas las mediaciones... Son piezas de Teatro Foro donde no se precisa necesariamente la presencia de un gran opresor, lo que tienes son todas las divisiones que existen dentro de los grupos oprimidos y que tiene un protagonista que intenta resolver las contradicciones, de un lado las personas quieren reaccionar y por otra parte están inmovilizadas. No es ni querer reaccionar de verdad, es que de un lado están jodidas por la situación pero por otro lado están jodidas por otra situación también...No son voluntades abstractas, lo ideal sería llegar al contexto material que haga querer modificar la situación pero también hay otra cuestión material que te hace querer no hacer nada por modificar la situación. Por ejemplo una chica sufre inmensamente de sexismo en la escuela, pero no quiere hacer nada contra eso porque si lo hiciera ella quizás sufriría más todavía. Entonces hay una situación material concreta de querer modificar las cosas, pero no lo hace porque hay otra cuestión material, concreta, que si lo hiciera ella puede ser más atacada todavía. Y el protagonista es alguien que intenta resolver esas contradicciones. Para ello el protagonista intenta interactuar con posibles aliados, oprimidos que no reaccionan por causa de una cuestión material, concreta.

¿Qué ocurre con la figura del opresor?

No precisa aparecer el gran opresor...en cuestiones de trabajo, el gran patrón no aparece, vas a tener a tu colega, al sindicato, al inspector, un jefecito, eso es lo que vas a ver...Ahora el tipo que es el gran dueño de la fábrica no va a aparecer, por qué vas a generar (en escena) un enfrentamiento con él, sino con personas que ves todos los días, que son concretas para vos. La pieza se estructura en torno a una persona intentando organizar a otros oprimidos que se enfrentan con estas contradicciones. La cuestión es ver por qué las personas no reaccionan e intentar modificar eso.

¿Cuáles son los objetivos de hacer Teatro del Oprimido hoy? ¿Qué queremos al hacer Teatro del Oprimido? ¿Podemos desde esta metodología cambiar las cuestiones más estructurales del sistema en que vivimos?

Julián: El sujeto, no es un individuo que agarra un martillo para colgar un clavo, no es así, es un sujeto que está siempre en formación y deformación al mismo tiempo... El sujeto está siempre creándose y *descreándose*, y que las herramientas que él tiene no son indiferentes a ese tipo de formación y deformación...El instrumento no es indiferente, el instrumento que él toma, también es un instrumento que forma ese sujeto. Esto se aplica también a las formas de teatro, un sujeto quiere hacer un teatro épico, quiere hacer un teatro tipo teatro anarquista del siglo XIX, todas esas opciones y más están dadas y ninguna de ellas es indiferente al tipo de sujeto que va a ser creado a partir del momento que esas cosas fueron hechas... Es decir, no existe un sujeto para inmediatamente colocar en frente las propuestas que estarían siendo producidas por un Teatro Foro, al mismo tiempo el hecho de producir estas cuestiones en el Teatro Foro, participan de una manera pequeña e incipiente en la creación de un cierto tipo de sujeto.

José: Mi experiencia con Teatro del Oprimido nunca fue con grupo de Teatro del Oprimido en cuanto tal. Para mí tiene sentido utilizarlo, en el contexto de luchas políticas en el que es un recurso entre otros. Entonces si me preguntas si doy prioridad al Teatro del Oprimido en relación a una petición para combatir la precariedad, depende el momento. Me gustan, encuentro que son útiles y una gran contribución las sesiones de Teatro Foro que hicimos para combatir la precariedad. Por ejemplo si hiciésemos una charla sobre precariedad, nunca en la vida íbamos a tener una sala llena para oírnos y nunca en la vida íbamos a tener personas comprometidas para discutir sobre ese problema como ocurrió en Mirandela. Lo que no quiere decir ni que sea el único recurso, ni que sea siempre el más pertinente. No hay que fetichizar hacer Teatro Foro, esa es mi relación con el Teatro del Oprimido. Hay muchas cosas que me gustan y me entusiasman, en nuestra relación con las escuelas durante el mandato fue fundamental tener este recurso, fue mucho más fácil llegar a las escuelas, las personas se comprometieron mucho más. Las formas de relación con el problema son de otra naturaleza, a las que las personas no están acostumbradas. Hay una relación dialógica que me agrada, hay una construcción colectiva de cuál es el problema... Hago Teatro del Oprimido en este momento, para contribuir a subvertir el proceso de precarización laboral, concretamente es por eso. Apenas es para crear alguna consciencia sobre el problema... compartir alguna información sobre la existencia del problema y para en conjunto problematizar sobre eso. El Teatro Foro es muy efectivo, es más ideológico y más envolvente que otras formas. Hay cosas más imprescindibles que el TO...hay mucha fetichización del TO

Julián: La gente más imprescindible para el Teatro del Oprimido es la que puede prescindir de él

Julián, ¿El argumento de la obra “El Seba, una historia más” tiene algo que ver con la propuesta de dramaturgia que haces?

Más o menos. Sí tiene que ver en el sentido, por lo que entiendo, muestran algo más allá de una elección individual. Pero por otra parte, no había muchas posibilidades de cambio, y el único cambio que se podría hacer, que se debe haber hecho si es que se probó el foro, es bueno, “finalmente no quiero esta ropa”... Y es una solución pobre, que no soluciona nada, que dice básicamente “acepta tu condición en condiciones inaceptables”. La idea sería hacer esto, pero a través de alguien que sí quiere cambiar algo y que se enfrenta entonces al sistema, que está lleno de contradicciones, y que quienes están oprimidos tampoco pueden o no tienen las posibilidades concretas de

cambiar ese sistema que los oprime. La cuestión es no hacer una pedagogía del fracaso. No es que por hacer Teatro del Oprimido yo coloco el problema y el público viene ahí a interpretar, no es así. Tenemos el deber de hacer preguntas más elaboradas, más interesantes, más pertinentes...Volviendo a tu cuestión, encuentro que por lo que contaste la pieza es o fatalista...no es que no sea una buena pieza en cuanto pieza, pero al colocar la opción del foro en la escena, se vuelve una cosa que no tiene ninguna salida, porque el pibe no está buscando una salida concretamente o la salida es desistir: no quiero más la remera.

José: No vamos a creer que el Teatro del Oprimido, porque es Teatro del Oprimido va a encontrar soluciones a problemas que la propia sociedad y la lucha social no encuentra...pero podemos colocar las preguntas que nos permitan dar algún tipo de respuesta. Creo que las piezas de Teatro Foro pueden ser más interesantes y menos fatalistas, menos derrotistas, pero al mismo tiempo continúa siendo angustiante no tener respuestas para esas preguntas que son las inmediatas que nosotros tenemos.

De alguna manera se termina estimulando que tenés que ser un explotado porque es lo mejor que te puede pasar en este sistema, entonces, la crítica al sistema, ¿en dónde queda?

Julián: Tú no puedes decir a un inmigrante indocumentado, vamos a abolir primero el estado nación y después nos ocupamos de tu problema

José: Lo máximo que puedo hacer es identificarme con eso que planteas...Es por eso que encuentro que la actividad política es lo que transforma el mundo...sin la transformación política no hay nada que hacer.

Julián: Cambiar de opinión no es suficiente, se tiene que volver una fuerza, y cómo es que se vuelve una fuerza, juntándose en un colectivo. Claro que no es suficiente, pero no se puede no pensar en eso, porque si no se está condenando a la impotencia, dentro del colectivo se condena a la impotencia pero por lo menos se está con otros (*risas*)

En la charla que diste en Villa Moreno mencionaste algo que me gustaría retomar, no debemos esperar del arte político una estética vanguardista sino que lo político está en la proximidad de los cuerpos.

Vengo con esa duda, trabajando esa hipótesis...yo trabajo con intervenciones urbanas sobre todo en situaciones de protesta desde fines de la década del 90, incluida la década del 2000 acá en Rosario. En mi investigación trabajo sobre dos ciclos de protestas uno que es del 97 al 2004, 2005, que hay mucha ebullición y ahí hay una gran creatividad de cosas más vanguardistas, más novedosas. Después eso empieza a desarmarse, y las prácticas que estudiaba a veces me desanimaban porque no encontraba prácticas estéticamente novedosas. Eran prácticas repetitivas, a veces minimalistas, y la pregunta que me hacía era: ¿uno siempre tiene que buscar el gesto vanguardista, el gesto novedoso o uno debe atender más a un tejido colectivo que se arma en las prácticas que se llevan a cabo? Me encontré en ese momento con un texto de Rita Segato¹ que no tenía que ver directamente con eso, sino que era con motivo de los feminicidios que estaban ocurriendo en Argentina y ella también se lo preguntaba, no tanto en relación a las prácticas artísticas sino en general con las prácticas políticas; si había que hacer prácticas que fueran vanguardistas o si había que atender otra vez a la necesidad de recuperar cierto tejido comunitario, colectivo, cierta idea de estar con el otro. Andando un poco con esa hipótesis que es como algo muy general que uno puede decir, “las prácticas artísticas generan algún lazo”, me encontré con un trabajo de Bifo, Franco Berardi, es un filósofo italiano, que está muy preocupado por cierto nivel de abstracción cada vez más creciente de los vínculos humanos, a través de dos dinámicas propias del capitalismo contemporáneo. Uno sería la financialización creciente de la existencia, que él dice lleva a un estado supremo el trabajo abstracto de Marx, si ya la mercancía en el marxismo clásico la entendía como algo que se alejaba del trabajador totalmente y que no guardaba esa relación de continuidad, con el capitalismo financiero cada vez hay más abstracción del vínculo del trabajador y en general del movimiento de la economía, esa es una de las dinámicas de abstracción que él señala. Otra dinámica de abstracción tiene que ver con la virtualización de las relaciones sociales en general, y cómo muchas veces el contacto vía redes sociales, la virtualidad en general, la faceta positiva es lo que ya conocemos, y la negativa él la encuentra en que contribuyen aún más a potenciar ese nivel de abstracción del vínculo social. Entonces insiste con esta idea de pensar en la estética, y en las prácticas artísticas, como prácticas que tienen que poder recrear esa contigüidad existencial del cuerpo del uno con el cuerpo del otro. Él dice que sobre todo cualquier sublevación o cualquier acción política con sentido es principalmente afectiva y erótica, en ese sentido, que las prácticas artísticas en términos generales la principal potestad que pueden tener en sus modos de hacer política es, poder advertir y sobre todo trabajar en esa posibilidad de crear esa contigüidad de mi propio cuerpo con el del otro. Y resulta que después en este texto que te hablé de Ileana Diéguez², y en otro que estoy leyendo ahora de Vich que se llama “Poéticas del duelo³”, en algún punto van sobre esa hipótesis. Por ejemplo, en el caso de Vich, dice que algunas prácticas artísticas que vinieron después del período de la extrema violencia en Perú tuvieron como característica fundamental, no ser tan estéticamente disruptivas, sino más bien en generar esta idea de continuidad del cuerpo de los vivos con el cuerpo de los muertos, recuperar esa capacidad humana de conmoverse por lo que le sucede al otro digamos. Por este lado va lo que traía ese día, que es poder profundizar un poco más en esa idea que las prácticas artísticas generan comunidad, bueno, de qué tipo, en qué sociedad, qué está pasando con el lazo

¹ Gago, Verónica. “La pedagogía de la crueldad”. Página12. 29 de mayo, 2015. Web. 21 de set, 2016
<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-9737-2015-05-29.html>>

² Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Documenta/Escénicas, 2013.

³ Vich, Víctor. *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de estudios peruanos, 2015.

social contemporáneamente. Esto yo lo pienso bajo un predominio del lenguaje de la violencia como nuevo articulador del vínculo social, al menos en la Rosario actual, en los últimos años. Hubo una irrupción terrible de prácticas violentas de todo tipo, tanto verticales como horizontales; de las fuerzas de seguridad, de los grandes poderes como el narcotráfico hacia los pibes sobre todo de barrios periféricos, hombres y mujeres. Y después horizontal, Rosario es una ciudad capital de los linchamientos y es un tipo de ejercicio de la violencia horizontal, que muestra un lazo social altamente desgajado. Por eso me pregunto por la afectividad de las prácticas artísticas.

Es muy interesante esto que planteas, lo que me llamó particularmente la atención es que al teatro político, una de las grandes críticas que le hacen es justamente que no aporta contenidos estéticos novedosos o que lo estético se diluye en el debate de ideas. Lo que vos aportas va en la línea justamente de rescatar cuál es el valor del teatro político desde lo político y no su aporte a lo estético. Porque lo que decimos en oposición a esa crítica es que lo estético también es una forma de hacer un acto político, en esto por ejemplo de la proximidad de los cuerpos, o en la utilización del lenguaje...

Ahora que pienso en lo que investigás, que es el teatro en contextos de encierro, hace poco estuve participando en una actividad de un colectivo militante amigo que se llama “La bamba del sur⁴”, son talleristas que trabajan en unidades penitenciarias de acá de Rosario, con jóvenes, y produjeron un par de cosas entre ellas un documental, se llama “Territorios libres” y la puesta es precisamente reconstruir adentro del sistema carcelario y de esa cárcel en concreto, los lugares en los que se borran un poco las diferencias entre los distintos pabellones, entre los pabellones y la cana, y rescatar sobre todo lugares cotidianos: la cocina, el economato, la peluquería. Es como un documental “antitumbero” digamos. En un panel, lo estuve comentando, y esto es una de las cosas que traía a colación, ese documental no era para nada estéticamente novedoso, en el sentido de las técnicas cinematográficas que utilizaba, tampoco en el modo de construir los relatos...pero tenía un gran hallazgo en poder trazar esa proximidad entre quien lo estaba viendo y quienes estaban adentro de la cárcel, parecía que no había distancia, si bien uno nunca puede evadir completamente esa frontera terrible que traza la reja. Había una búsqueda de generar esa proximidad o esa *complicidad* que es otro concepto que Bifo usa mucho, esa idea de lograr un acuerdo cómplice entre los cuerpos. De hecho, otras críticas decían, “pero acá parece que no están en cana, Uds. no cuentan la realidad más cruenta de la cárcel”, es que la idea era justamente desatar esa complicidad entre un cuerpo y otro, ese tejido, sobre todo estético.

¿Me preguntaba qué pasa con la representación ahí donde no hay distancia entre lo representado y quien representa? Esto se da en la experiencia que analizo, que es muy similar a la obra que vimos de los pibes del grupo *Sin careta*⁵, nombre que de hecho habla de no tener por un lado la máscara teatral ni la fachada hipócrita... ¿Qué pasa con la representación ahí, y cómo afecta a quien representa, estar haciendo algo por lo que pasó?

Por un lado está esa búsqueda de la eliminación de la verticalidad por medio de la empatía horizontal, que rompe el vínculo clásico del teatro. Es un proceso de la ruptura del recinto del arte. Boris Groys, trabaja con esta idea de que el arte no sólo ha ampliado sus circuitos de reflexión, se ha masificado en ese sentido, sino también desde el lugar de la producción. Plantea que en el mundo contemporáneo no solamente tenemos la posibilidad de ser artistas, de encarnar una lengua

⁴ Ciarniello, María Cruz. “La Bamba del Sur: espacios de posibilidad en contextos de encierro”. *Enredando Comunicación Popular*. 21 dic. De 2015. Web. 21 de set. 2016 <<http://www.enredando.org.ar/2015/12/21/la-bamba-del-sur-espacios-de-posibilidad-en-contextos-de-encierro/>>

En Facebook: La Bamba del Sur <https://www.facebook.com/labembadelsur/?hc_ref=PAGES_TIMELINE>

⁵ Página en Facebook: Sin Careta <<https://www.facebook.com/SinCaretaTeatro/?fref=ts>>

artística que nos permita tramitar nuestras existencias, sino que también tenemos la obligación de serlo, que todo el tiempo, en el marco del predominio de la sociedad del espectáculo, esta cuestión de estar todo el tiempo produciendo imágenes de uno mismo, el predominio de la producción de espectáculo como forma de relación social. Groys, plantea que estamos todo el tiempo procesando nuestra experiencia en términos de artistas, me parece interesante para pensar estas experiencias, como una coordenada de época, que si bien sigue siendo dentro de la lengua artística...pienso si estas experiencias no son precursoras en esta lengua de época. Si uno piensa en estas épocas con estas coordenadas de la violencia social como decimos, son épocas profundamente angustiantes. Entonces pensar en el arte con esa función de poder catalizar, de ser dínamo de esas existencias en buena medida deprimidas por un contexto, al menos el que está atravesando la Argentina ahora, que está haciendo el duelo de una época y con un futuro que se avecina bastante oscuro. Tiene una función de catalizador y transformación de la propia existencia. En estos casos que están produciendo una obra de teatro a partir de sus propias situaciones, habría como una situación más delimitada que se intenta catalizar mediante una práctica estética, pero creo que en la existencia cotidiana, el arte quizás puede en este contexto socio-político cumplir esa función de transformación. Sería como “metamorfósica”, dinamizadora de experiencias de vida.

En la experiencia que analizo, se abría la posibilidad del ejercicio de representar otros personajes, cómo ellos se permitirían probar ser otros, distintos a los que la sociedad los invita y limita a ser. ¿Cómo ves esto?

Eso solamente lo permite la práctica estética, que es una potencia exclusiva del arte en todas sus facetas. Porque incluso los vectores posibles de subjetivación que cualquier práctica artística en tanto productor te desata, digamos de ser un pibe que está en cana, subjetivado desde ese lugar, o como “pibe chorro” o como “pibe privado de su libertad”, el vector de subjetividad que te abre que vos seas un actor de repente, ya ahí hay un desdoblamiento que sólo la ficcionalidad permite, o que seas un escritor si escribís. Es un vector de subjetividad alternativo al que el orden social te impone, si encima sobre eso podes crear otro desdoblamiento que te permite la ficción, es decir, no sólo ser un artista sino además ser tal o cual personaje, se multiplica la posibilidad de abrir otras vidas posibles, otras líneas de fuga. El arte permite la posibilidad de poder trabajar un tejido sensible de distinto tipo, que es un piso sensible, afectivo necesario para poder interrogarnos, cuestionarnos y denunciar los índices de violencia [en la entrevista completa se refiere a la posibilidad de hacer duelo retomando a Vich]. En Argentina, en esta ciudad, yo lo pienso así, si no podemos hacer el duelo por todos esos pibes que mataron, jamás vamos a poder sentir aflicción, dolor por los que linchan en la calle. Es empezar desde otro piso, estamos en un piso de de-sensibilización. Si estamos en ciudades altamente “desensibilizadas” y encima “panicosas” que el arte pueda contribuir a reconformar ese tejido sensible entre los cuerpos me parece alta tarea de la época.

Entrevista personal a Luis Pedernera. Montevideo: oficinas de IELSUR. 18 de marzo, 2016

El SIRPA se transforma ahora en un Instituto...

INISA Instituto Nacional de Inclusión Social Adolescente, es un servicio descentralizado que depende del MIDES, se separa de INAU. Se va a encargar de la ejecución de las sanciones, la ley se votó a fines del año pasado. Y ahora en estos días estaban por votar las venias de los nombres del directorio. Hay un período de 150 días en dónde se va a seleccionar qué trabajadores quedan y quiénes no. Una de las disputas con el Sindicato (SUINAU) es que quieren estar en la selección de funcionarios, y no está previsto que estén.

¿Cómo evaluás este momento posterior a que no se aprobara el plebiscito para bajar la edad de imputabilidad penal adulta?

Ahí soy medio pesimista, porque no salió *la baja*, pero gran parte se aprobó en leyes que endurecieron el sistema y ahora es muy difícil volver atrás. El otro día le decía a una periodista que cuando vos abris el grifo penal, después cerrarlo cuesta. Y el Comité de Derechos del Niño le ha dicho a Uruguay en las recomendaciones que tiene que derogar todas las leyes votadas. Qué legislador hoy está planteando un proyecto para derogarlas...salir a la prensa a decirlo es difícil, es para que le respondan “vos quieres derogar leyes para que los delincuentes anden sueltos”. A un diputado le tocó una experiencia cercana, de un adolescente preso muy cercano a su familia, y fue víctima de la ley que él mismo votó, no puede salir por un año.

¿Cuáles son estos endurecimientos?

19055, es la última y más dura de todas: conservar los antecedentes, un proceso abreviado, pena mínima de un año. Otra que es la creación del SIRPA. Criminalizar nuevamente la tentativa de hurto. Aumentar la privación de libertad cautelar de 60 a 90 días.

A nivel de sensación social sigue estando como un tema candente...

Sí porque uno de los análisis que hacíamos es que no se fue contra hegemónico en el discurso para enfrentar la baja, porque en realidad tiene que haber un cambio de concepción, de matriz de abordaje de los conflictos. Porque si vos seguís alimentando que el sistema penal va a solucionar este tipo de conflictos estás vendiendo un falso dios, pero además alimentas a nivel social que esa es la solución. Lo que nosotros tratamos de hacer es que se haga un click en la forma de abordar esos conflictos. En ese sentido no se fue contra hegemónico. Tampoco a nivel de gobierno se generó un discurso que fuera en otra línea sino que se abonó más el terreno de lo punitivo.

¿En este análisis incluís también el discurso de la Comisión Nacional No a la Baja?

Hubo dos momentos, el último creo que fue muy funcional. El primer momento fue más de sustancia, de elaboración de conceptos. Lo último fue como una receta.

¿Qué visualizas que es necesario para que los adolescentes que están privados de libertad una vez libres no reincidan? Es decir, ¿hay alguna manera de que el sistema carcelario rehabilite?

Ningún sistema carcelario rehabilita, eso es un mito, es falso. Lo que sí sabemos es que cárceles tenemos y tenemos cárcel para rato. Entonces algo hay que hacer con la cárcel, y en esa lógica lo que siempre me gustó es una idea de Alexandro Barata, un criminólogo, que escribió un trabajo que se llama “Por un concepto crítico de reintegración del condenado”. Plantea que a la persona se lo extirpa de su lugar y hay que pensar como se lo vuelve a integrar. En esa línea lo que decimos es que todo lo que ocurra en la cárcel no tiene que ocurrir por la cárcel sino a pesar de ella. Entonces, todas estas experiencias (se refiere a la experiencia de Teatro del Oprimido) sirven porque la cárcel es un lugar de violencia pura y dura, y esto oxigena, hace entrar aire, y disminuye la violencia que el sistema mismo genera en los adolescentes. Seguramente cuando ustedes estuvieron ningún chiquilín se violentó. Me parece interesante todo eso porque la cárcel tiene que generar la mayor comunicación con el afuera. Nosotros estamos en una situación totalmente antagónica, estamos con una cárcel ensimismada, cada vez más para adentro. En realidad, hay que luchar para que la cárcel genere más comunicación con la sociedad circundante, porque si no, no hay forma que el vecino vea que el botija no es un monstruo y que el botija vea que al vecino al que le provocó daño es una persona a la que le costó mucho conseguir lo que tiene. Es establecer esos diálogos que cuando reforzás la lógica punitiva no lo tenés. Barata dice “la máxima comunicación”, entonces que no se atiende en *División Salud* sino en la mutualista...Hay que derribar un montón de cosas que construyen al *monstruo* pero no estamos ni cerca. En esa línea creo que experiencias como la de Teatro del Oprimido contribuyen a eso. (...) Los nórdicos tienen una experiencia que dicen que es una de las explicaciones para el bajo número de presos, son unos campamentos que en Noruega se llaman Krom, son reuniones donde van fiscales, policías, presos, estudiantes de derechos y se ven las caras. Ahí se da esa cercanía opuesta al sistema penal que opera a distancia, cuanto más fragmentación exista es más fácil que intervenga el sistema penal porque yo tengo menos información dice Christie sobre la persona sobre la que tengo que disponer dolor. Nils Christie dice en *La industria del control del delito*, cuenta sobre su sobrino de 13 años que comete pequeños robos de dinero de la cartera de su madre, pero a ninguno de la familia se le ocurrió denunciarlo penalmente, por qué? Porque sabemos que “Juancito” es un buen hijo, que ayuda en las tareas de la casa, que es un buen hermano que acompaña a sus hermanos más chicos, que es un buen estudiante y que además empezó con sus primeros noviazgos y que esos robos los hacía para comprarle regalos a la novia. Es decir, sabemos demasiado, conocemos el contexto, eso nos permite operar ese conflicto desde otra dimensión que no es la punitiva. Y Hulsman, otro abolicionista, plantea como ejemplo que en un apartamento hay cinco chiquilines que fueron a estudiar a Holanda y un día uno agarra el televisor y lo tira por la ventana. Entonces las reacciones son que uno dice que hay que denunciarlo, otro dice que si hizo eso es que está loco, tiene que ver un médico; otro dice no, si hizo eso es que como grupo no estamos bien. En ese apartamento hubo tres visiones, donde se incluía la punitiva. Bueno, en nuestra sociedad canalizamos solo por la vía punitiva y rechazamos cualquier otro abordaje. Yo creo validas todas esas experiencias porque permite airear un cotidiano abrumador, y más aún el trabajo con el cuerpo que hace el Teatro del Oprimido especialmente en estas edades, ya te digo, no por la cárcel sino a pesar de ella.

Hablando con un profesor de Educación física que trabaja en el SIRPA, me planteaba que para el Sistema lo principal es la seguridad, y que lo educativo queda en segundo plano. ¿Compartís esta visión?

Sí, siempre el sistema hizo hincapié en la cuestión de la seguridad(...)La lógica de la seguridad es la que impera, y es la que te boicotea cualquier posibilidad de hacer algo diferente.

A la hora de pensar propuestas educativas para los adolescentes, hay alguna mirada global

Nosotros no hemos conocido todavía una propuesta, en la anterior administración solo había eventos aislados, muy en una lógica de islas. En este proceso se nos dijo que estaban trabajando en una propuesta de abordaje integral. Es lo que falta, no puede haber en un predio, el *Ser* que es las catacumbas y el *Ituzaingó* donde están sueltos todo el día, si vos tenés una propuesta esos antagonismos no tienen razón de ser. Entonces *Ituzaingó* funciona porque está el *Ser*, o el *Piedras*, en donde lleven los gurises sancionados. La sanción siempre es el aislamiento, un encierro todavía más duro. Nunca conocimos un documento escrito que fuera el plan Institucional, toda la lógica de funcionamiento era en base a prebendas dentro de la cárcel, vos andabas bien y podías hacer un convenio con el PIT CNT. No, vos tenés que pensar en una política que sea accesible a todos y donde lo educativo, lo cultural, lo recreativo no sea objeto de sanción. Lo primero que cortan cuando te sancionan es ese tipo de actividades. En las visitas siempre pedimos un plan escrito, un documento de reglamento de convivencia, te dicen que lo tienen y nunca te lo entregan, o te dan algo que se nota que se hizo para cumplir porque no tiene nada que ver con la realidad. No hay un plan, porque además ese plan tiene que estar inserto en un mandato que es el de la Convención que dice que la privación de libertad tiene que ser excepcional y por el menor tiempo posible; por lo tanto el abanico de sanciones tiene que ser la no privativa de libertad. Hoy el sistema se sostiene en la privativa de libertad y con el riesgo que los programas de libertad asistida están por cerrar todos.

¿Qué otros elementos consideras necesarios mientras la cárcel para menores de edad siga existiendo?

La lógica de construcción que han hecho que son mazmorras no tiene ningún fundamento. Hoy lo que se plantea es avanzar hacia pequeñas casas, de corte comunitario, en donde la vida no sea un corte abrupto, más en el momento de vida en el que están estos gurises. Cómo se trabaja la intimidad, el cuidado de las pertenencias, la cárcel no se ofrece como alternativa porque en muchos casos la cárcel es peor que la peor de las realidades de ellos. Esa rutinización como consecuencia de ese aislamiento duro sin posibilidades de hacer nada diferente es lo otro que hay que cortar. Invadir en el buen sentido con un abanico de ofertas, en el marco de una política(...) A estos gurises nadie les transmitió qué se pretende de ellos, nadie les dijo te hacemos esto, por tal y tal motivo. Llegan al Juzgado y nadie se presenta, todo es una rutina que funciona como haciendo chorizos.

¿Y si tuvieras que diseñar un plan *socio-educativo* por nombrarlo de alguna manera, para el sistema que tenemos hoy, priorizarías algún tipo de propuesta?

Creo que desplegaría un abanico bien interesante de propuestas para que los gurises puedan en función de su interés elegir, para que tampoco eso se convierta en un castigo.

Entrevista personal a Arantxa Rodríguez Berrio. Bilbao: oficina personal en la Universidad de Deusto. 16 de abril, 2015.

Para comenzar podrías explicarnos cómo es el sistema de responsabilidad penal adolescente en el País Vasco.

El Sistema es un poco el título que tiene el Máster: Sistema de protección hasta 18 años y después el Sistema de conflicto también hasta 18 años. Es decir la Justicia Adulta se aplica a partir de los 18 años. Lo que sí cambia es el comportamiento, el Sistema de protección es bastante amplio, hay tres patas: Preservación familiar, Acogimiento familiar, Acogimiento residencial [*hogares* como en Uruguay]. Después hay otra parte que tiene que ver con la conducta de los menores, conductas que ya no son tan adaptadas. Entonces aquí hay comportamientos conflictivos, pero siguen estando en el Sistema de protección; y después hay un tipo de comportamiento muy específico que ya tiene servicios especializados que es el de la violencia filio parental, creo que es un mal de los países más desarrollados, adolescentes que ejercen una violencia psicológica o física de tal magnitud que están desestructurando el entorno familiar. Todo eso está dentro de protección, los lugares son abiertos, no hay agentes de vigilancia, solo están los educadores y los menores. Cambia cuando se considera que el comportamiento del menor entra en el rango delictivo, y además el entorno tampoco es adecuado. En el ámbito de conflicto, los chavales están en centros pero cerrados, intentan que el entorno sea más amable, pero llegan y hay vallas y espinos. El tratamiento es muy diferente en conflicto, pero de todas formas el abordaje se hace desde unas metodologías educativas; el personal es totalmente especializado. La base común de abordaje que se está haciendo ahora es el *vínculo*, el adolescente se ha socializado en determinadas maneras de enfrentarse a las situaciones y sobre eso se pretende trabajar. La teoría que me parece interesante y que desculpabiliza el entorno, es el trabajo individualizado, muchas veces el estilo de crianza de los padres no es erróneo pero no encaja en la personalidad del menor. Hay algunas Asociaciones que trabajan con lo que se llama las rupturas pedagógicas, y son rupturas con los ambientes, porque hay lugares donde solo puedes ejercer un rol. Entonces se necesita romper con esos entornos para que tú te veas de otra manera, tengas otra imagen de ti mismo, más en la adolescencia que es como una especie de libro abierto donde aún no te defines. Te estás haciendo, eres como un barro que se está amasando, entonces necesitas tiempo, si te ponen una armadura ahí te quedas.

¿Acá sucede que también los adolescentes que entran dentro del sistema penal son en su mayoría provenientes de hogares pobres?

Aquí no tanto, porque sobre todo en el País Vasco, más o menos podemos decir que los estándares son muy similares. Por ejemplo, en violencia filio parental casi se podría decir que hay más de familias con cierto nivel económico. En el resto son varios elementos, es más que la pobreza factores de exclusión, que puede ser el tema económico o pertenecer a minorías étnicas, las familias en exclusión son más vulnerables a que sus niños puedan terminar en el sistema de protección. Ahora hay muchos niños de familias inmigrantes, mono parentales con mujeres solas.

Existe un vínculo entre lo que los medios masivos de comunicación escenifican y la visión que la sociedad tiene de los adolescentes que están en conflicto con la ley, en Uruguay se ha alimentado la visión que el delito adolescente ha aumentado y es el principal...

Igual que aquí, que son impunes, es lo mismo. Cada vez que ocurre algo con adolescentes es titular, página entera, una cosa espectacular... es un chivo expiatorio más. Es que es un chivo expiatorio muy fácil, con un tratamiento sensacionalista. El adolescente en este momento es el enemigo, se le tiene miedo, y cuando la sociedad le tiene miedo a algo ese algo está perdido.

Por eso yo creo que en estas circunstancias el teatro y las expresiones artísticas son capaces de equilibrar las cosas. Puedes jugar esos roles, puedes ser diferentes personajes, puedes ponerte en situación para que se den cuenta...es súper interesante.

Estos adolescentes nunca se han visto como sujetos de derecho, yo le debo a la sociedad pero ella también me debe a mí. Pertenecen a grupos a los que llegan menos los beneficios sociales. Esa vulnerabilidad hace que tengan menos competencias... La violencia filio parental es la pérdida absoluta de la empatía, porque además le hacen daño a las personas que más quieren, eso no tengo duda. Es terrible porque son chavales que tienen 15, 16 años...y en eso el teatro puede ser muy bueno.

Aquí un tema que está siendo terrible es la devolución de las adopciones, sobre todo las internacionales. Y ellos están llegando a los *Hogares*. Hay muchas familias que no pueden tener hijos, muchas de verdad, no sé si será la vida moderna o qué, entonces se han creado agencias internacionales para la adopción, vienen sobre todo niños de China, de países del este, fue tal avalancha que creo un departamento de adopción en Diputación e institutos para gestionar el tema. Los padres en el afán de querer adoptar les daba lo mismo, aunque se hacía un test de idoneidad de los padres para adoptar a esos niños, pero los test no eran fiables. Tenía colegas que pensaban que algunas familias que no estaban aptas para adoptar pero no tenían elementos, evidencias para comprobarlo, era intuición o sabiduría práctica de alguien que llevaba trabajando mucho tiempo en eso...y entonces hubo muchas valoraciones de familias que pasaron los test que no deberían haber pasado. En general eran además familias muy influyentes, enfrentarse a ellas era un gran problema. Ha habido casos de familias que dejaron al niño directamente en diputación, esto está siendo un problema muy grave. Se llama *adopciones truncadas*, para lo que se ha creado institutos especializados, porque no es lo mismo que por más deficiente que sea tu familia de referencia está allí, a que no exista.

¿Existe aquí un trabajo de egreso, de acompañamiento una vez que el adolescente cumple la mayoría de edad?

(risas) Búscate la vida, en general. Es verdad que se está intentando, hay algunos *Hogares* que los dejan un poco más, seis meses más. También hay algunos programas de emancipación que se llaman, donde pasan a hogares de acompañamiento, donde hay una educadora o educador pero más en el rol de supervisión. Lo cual es otro horror, es una irresponsabilidad. Tú tienes a un chaval protegido en un hogar, donde ahora se está haciendo realmente un buen trabajo, con personal formado y luego nada...

Otro handicap que tenemos por una cuestión política, es que en el sistema de protección, los profesionales que trabajan solo pueden ser educadores sociales, y esto es criticado incluso por ellos mismos.

Entrevista vía Skype a Carmen Rodríguez. Montevideo-Canelones. 10 de mayo, 2016

¿En base a tu experiencia con el Teatro del Oprimido, qué elementos te parecieron interesantes de ser replicados, por qué decidiste incluir en algunas de tus experiencias esta metodología?

Consta que no tengo una reflexión a priori sobre esto, voy a reaccionar ahora sobre la pregunta, Deleuze dice: responder sin reflexionar es un atrevimiento...La respuesta que te doy tiene los límites de esto. Lo que a mí me interesó, ahora que pienso, sobre el Teatro del Oprimido, no fue tanto los efectos que eso podía causar en los juegos de roles que la técnica invita, respecto de los adolescentes y los niños. Sino que me parecía una forma muy evidente, muy en escena de lo que los educadores u operadores hacen con lo que tienen que trabajar. Me pareció una herramienta muy potente para ver las prácticas, para visualizar de manera muy rápida y omitiendo los rodeos del lenguaje, lo que se hace. Ese efecto de lógica práctica que el recurso del Teatro del Oprimido permite, uno puede preguntarle a un educador: “¿vos qué haces? ¿de qué se compone tu rol?” Y ahí empiezan a bordear eso, pero la escena es muy inmediata, permite una suerte de metacognición de lo que se hace, de manera muy directa. Entonces las veces que lo vi me pareció un recurso muy interesante para que se pueda ver una lógica práctica, después hace falta una lógica del discurso para hacer una reflexión sobre eso. Me pareció un recurso muy interesante para analizar las prácticas, lo que ocurre en las instituciones como lógica práctica, me parece que tiene una potencia enunciativa muy fuerte. El enunciar, poner de forma evidente, algo que es muy difícil captar que es lo que se hace, no lo que se dice. Lo que se hace y lo que se dice no siempre están juntos, prácticamente casi nunca.

Cuando trabajamos juntas recuerdo que analizando algunas de las técnicas comentabas que los *hacía hablar de ellos sin que tuvieran que hacerlo en primera persona*, recordás algo de eso

Si claro, pensando más en los gurises...es verdad que a ellos les permite dar cuenta de ellos mismos sin tener que...esto en la adolescencia es muy interesante. Produce mucho placer mostrarse, hablar de ellos a través del personaje, como si fuera una máscara, por seguir con la metáfora teatral, como si el personaje los salvara de esa exposición voyerista, de esa exhibición de ellos mismos, siendo a su vez ellos mismos. Me imagino que a los gurises les permite ser ellos sin serlo, y es el rol del juego, juego a ser este personaje y me despliego en el resguardo del personaje.

La potencia que estas técnicas pueden tener para lo identitario, pensando en el contexto del encierro y de la identidad del *pibe chorro*, puede haber algo de eso, pero creo que como tantas otras cosas. Está bueno que los gurises en estos contextos tan duros tengan la ocasión a través de distintas técnicas de ensayar, de jugar a ser otros. Pero esto es algo fundamental de la adolescencia, que es un tiempo de uno va probando distintos trajes, distintos personajes, inherente al proceso adolescente. Quizás un recurso como este les ofrezca el juego, en ese sentido la potencia del Teatro del Oprimido viene a calzar como anillo al dedo a algo que es inherente al tiempo de la adolescencia. La pregunta del adolescente siempre es ¿quién soy? Ahora pensando contigo quizás sea eso lo que les da placer en la escena del teatro, como si eso que ocurre como proceso vital hubiera un momento de juego muy explícito. Pero como todo juego, como todo arte también es habilitador de metáforas, eso le viene muy bien a los adolescentes venga del recurso que venga. Yo no tendría una hipótesis de que el Teatro del Oprimido es “la” herramienta pero sí me parece que permite jugar el juego de lo que está en juego en la adolescencia. Siempre que uno ofrece hacer teatro, escribir, dibujar, ofrece hacer con lo que duele, con lo que afecta, algo creativo. En ese sentido yo pondría el Teatro del Oprimido en la lista de una serie de recursos que le permite a los gurises hacer de aquello que los afecta, que los conmueve, algo distinto. No me quedo con la técnica, no creo que sea la técnica lo potente, sino que lo potente es la exploración de distintas formas de hacer algo con lo que nos pasa. Yo no creo que ofrezcamos estas cosas para el efecto inmediato, que esto produzca una integración social

inmediata. Me parece que quienes trabajamos con adolescentes tenemos que saber que sembramos, algo brota, ¿qué brota? Ahí depende del deseo del sujeto, ahí es el pibe, con su biografía, con lo que quiere, con lo que le pasa. Entonces el rol de los grandes y de las instituciones y de las políticas, es poner mucho de esto para que algo brote. El efecto no es yo quiero ver en seis meses que vos estudias y trabajas, porque esto lleva tiempo, y no podemos trabajar para el efecto inmediato del producto. En la adolescencia, algunos lo han llamado la edad del *après-coup*, es un concepto psicoanalítico muy interesante, es una palabra que no tiene traducción literal, pero si lo fuéramos a traducir en una mala traducción diríamos, una resignificación. El adolescente tiene una experiencia muy inmediata, le pasan cosas de las que poco puede dar cuenta, está como en puro acto. Pero después va a ocurrir que eso que pasó como puro acto mudo, va a ser por efecto de *après-coup* resignificado. Uno se da cuenta cuando sale de la adolescencia lo que le afectó en ese tiempo, pero mientras está poco sabe de lo que le afecta, todo esto es mudo. Uno trabaja como educador, como acompañante siempre en *après-coup* con los gurises, son ellos los que con el tiempo van a volver a resignificar unos acontecimientos. Si uno piensa así renuncia a todo inmediatismo. El educador trabaja con cierta frustración, no sabe lo que va a pasar, no sabe qué realmente se va a volver importante. En ese sentido la adolescencia es una pregunta por el sentido de la vida pero que está diferida para ser respondida en el futuro.

Ahora, qué pasa en el contexto de estos gurises cuando ellos puedan resignificar este tipo de experiencias, cuando el entorno no puede sostener esa resignificación. Cuando no hay en tu entorno posibilidades de que eso que vos resignificas ancle en algo...

Esa a la condición misma de la impotencia de la exclusión. Casi uno puede decir que todo ese contexto de encierro, de castigo, mata a la adolescencia. Por eso me parece que en esos contextos poner este tipo de vivencias debe ser muy liberador para ellos, un rato de Teatro del Oprimido dentro de la cárcel, un vaso de agua en el desierto...Ahora tu pregunta es qué pasa cuando uno resignifica cosas pero eso no logra construir un proyecto, ese es el problema radical de la exclusión. Básicamente lo que le pasa a los gurises que viven estas experiencias tan duras, de tránsito por el riesgo extremo, por el encierro, por el castigo, es que todo lo vivo del adolescente es asesinado. Todo lo que puja por ser, por crecer, por imaginar un mundo distinto, y el entorno te mata todos los sueños. Por eso todo lo que venga a dar esa posibilidad está al servicio de ser otro, pero no por la linealidad, para eso hay que esperar. Es un aprendizaje de las políticas, esto lleva tiempo y la adolescencia es muy larga. Volver disponible todas estas experiencias esa es la tarea de la educación, de las políticas...

Lo que queda muy evidente es que hay un deseo de contar la historia, que eso en la adolescencia en general es un recurso muy interesante. Porque, esto lo dice Marcelo Viñar, que estamos hechos de historias. Estamos hechos de relatos sobre nosotros, nos vamos haciendo de los relatos que nos hacen los grandes, el niño se va construyendo, se hace a sí mismo. En la adolescencia uno empieza a tener un placer muy particular de contar la historia, y uno no necesariamente quiere que venga alguien a interpretarla, tampoco que la juzguen, que le den clases, solo eso contar la historia. Quizás vos tengas que pensar que en la adolescencia el Teatro del Oprimido no viene tanto a cuento de cambiar la historia sino de contarla. Contar la historia es el primer paso para cambiarla, si uno quiere cambiar su vida lo primero que tiene que hacer es contarla. Un proceso terapéutico comienza así, contando la historia. Para estos gurises poder contar la historia como fue, robo, consumo de pasta base sin que venga un educador a decirles “no se roba”, “fijate lo que te pasó”, ahí ellos cierran la oreja. Si el Teatro del Oprimido fuera un recurso durante la adolescencia, no para cambiar la historia sino para contarla, sería un gran recurso subjetivante, porque todo proceso de subjetivación requiere que exista un relato de sí. Requeriría de un foro “no opresor”, que podría ser un foro que rápidamente quiera arreglar la historia, y capaz que hay un tiempo que la historia no quiere ser arreglada, sólo contada. Una educación no disciplinante, no opresora, empieza por estar disponible para que las historias puedan ser contadas. Cómo hacer foros que eludan la compulsión a

reparar y arreglar la historia ahí, para armar uno que simplemente escuche. Sería una variación de la técnica, ese efecto de escuchar la historia como es, quizás tenga más chance de cambiarla.

Para ellos sería un momento bien distinto, al momento de ser juzgados por el sistema penal cuando contaron la historia, y condenados; juzgados dentro del hogar mismo.

Exacto. Creo que tenés una punta interesante ahí, evitar el foro como instrumento de opresión, porque podría ser un foro que quiere arreglar

Sí, de hecho lo que pasó puntualmente en la experiencia es que la idea original era que el foro fuera presentado a otros adolescentes y por la dinámicas de la Colonia, era un público mayoritariamente adulto, y tres o cuatro adolescentes que quedaron acallados por las intervenciones de los adultos. Todos los intentos por cambiar la historia fueron representados por adultos que además no habían vivido una historia similar.

Bueno, esto que te digo lo tenes en la empiria misma. Un foro que quiere rápidamente cambiar la historia, interpretada por los adultos, que entran a escena para repararla...eso que quiere liberar lo oprime.

En relación a los roles que juegan los gurises, quería ver contigo esto de las conductas de riesgo que asumen sin temor aparente como estar armados, y el miedo tremendo que tenían antes de salir a escena a actuar

Sé perfecto lo que decís, me viene una experiencia que hacíamos en la Casa Joven con el canotaje, muchos pibes no saben nadar y me los acuerdo clarito en la canoa, les hace muy bien sentir miedo... Porque eso baja mucho la omnipotencia de la pose delictiva.

Otra cuestión que quería ver es un vínculo que encuentro sobre la novela *Nada* de Jane Teller que trabajamos en Epílogos, con la situación de estos gurises...

Un pibe se corta, o sale a tener una conducta de riesgo y uno puede decir son juegos con la muerte, como en la novela, la hipótesis que plantea Le Bretón en el libro "Conductas de riesgo" es que cuando los pibes hacen eso no están jugando con la muerte, precisamente lo que quieren es tocar la vida, saber que están vivos. El corte en los brazos no es un intento de suicidio es comprobar que están vivos. En la novela todo lo que hacen es la búsqueda del sentido de vivir. Buscando la vida uno puede tocar la muerte.

Entrevista vía Skype a Cecilia Thumim Boal. Montevideo- Río de Janeiro. 8 de julio, 2016

Realizada en función de la entrevista a Carmen Rodríguez, para profundizar en algunos conceptos dado el vínculo de Cecilia Thumim con el psicoanálisis y el Teatro del Oprimido.

Podrías ampliarme qué es el concepto de *après-coup*

Es lo que pasa a posteriori, el efecto que causa cualquier intervención, en general el psicoanálisis, no así en el Teatro del Oprimido, pero el psicoanálisis es una intervención a nivel de la palabra, el trabajo o el camino que eso hace en el tiempo, a veces el efecto no lo sentís inmediatamente, sino más tarde. Es como si algo del orden del lenguaje se hubiera encajado donde hay una falta, como si fuera un rompecabezas; me falta una pieza, entonces esa es la apuesta que hace el psicoanálisis que hablando algunas piezas que faltan se empiezan a encajar en los lugares correspondientes y a crear un sentido donde había una falta de sentido. También puede ser al contrario un efecto nefasto, por ejemplo el *après-coup* de un trauma, que ha dejado una herida, que hubo un amarramiento de sentido.

¿Cómo viste la posibilidad de trabajar Teatro del Oprimido como la oportunidad de poder contar la historia?

Me pareció genial, me encantó que ella (Carmen Rodríguez) diga que el simple hecho de contar una historia tenga un efecto. Conuerdo plenamente, eso es lo que pasa con el psicoanálisis, primero el efecto de contarla porque la persona se escucha. Uno no tiene el hábito de contar su historia, para que tenga un efecto esa narrativa tiene que tener un interlocutor, pero el mayor efecto es que vos también escuchas la historia. Ese hecho es terapéutico.

¿Qué opinas de generar un marco en donde el foro no intente resolver la historia en el momento, sino dar la oportunidad desde el Teatro del Oprimido de contar la historia?

Eso es un postulado de base del Teatro Foro y del Teatro del Oprimido en general, que cada vez se olvida más y se abandona, no me parece en absoluto el objetivo así como no es el objetivo del psicoanálisis, no es encontrar soluciones, no es decirle a la persona lo que ella tiene que hacer. Es encontrar alternativas, desde ahí ya estas proponiendo que no hay una sola. Esto es una premisa básica del Teatro del Oprimido, si uno corre atrás de encontrar la solución se vuelve moralista, en vez de barajar alternativas posibles corre para buscar una solución. Acá es fundamental el papel nefasto que realiza el mediador que no recuerda todo el tiempo a la gente que está en la sesión de Teatro Foro que no estamos buscando una solución, no hay que decirle al pibe lo que tiene que hacer. También creo que es el papel del terapeuta, el psicoanalista no le tiene que decir al paciente lo que tiene que hacer, no son consejos lo que uno da ni lo que uno busca. Es generar que el otro llegue a sus propias conclusiones, es generar dinámica, si no estás proponiendo un comportamiento normativo, estás haciendo un papel de *adaptador*, de adaptar el individuo a la sociedad y eso en absoluto me parece que sea la propuesta ni del psicoanálisis ni del Teatro del Oprimido.

Otra cosa es el papel del teatro en general que es la posibilidad de esconderse en un papel, de contar y no contar la historia, de dejar ese margen de duda, aunque digas “estoy contando mi historia”, como es teatro el otro que la recibe nunca va a saber si es realmente tu historia. Hay una parte de juego y mentira en el teatro de cualquier manera y esa ambigüedad es lo que hace que el teatro sea tan genial como instrumento. Eso es propio del teatro en general, que se usa en el Teatro del Oprimido, porque bueno, está la palabra Teatro...y Boal era un hombre de teatro, eso es importantísimo.

¿Qué posibilidades ofrece de realizar Teatro del Oprimido en contextos de encierro?

Creo que es fundamental, Teatro del Oprimido como teatro, como cualquier cosa ligada al arte, porque vos proporcionas un momento de libertad. Tienes que dar la posibilidad de acercarse a todos esos instrumentos, puede ser pintura, fotografía, y más los ligados a la palabra...en un contexto de encierro la persona que lo usa puede sentirse libre por ahí. El teatro tiene algo de genial que es que impone una disciplina, es un trabajo en grupo, te tienes que organizar y tienes que respetar normas, entonces te propone al mismo tiempo una estructura muy ritualizada y dentro de esa estructura puedes inventar lo que quieras.

¿A nivel de la subjetividad te parece que esto puede generar un espacio de seguridad, de confianza?

Es una posibilidad real de construir algo. Yo tuve una experiencia con chicos de una escuela técnica en Francia, preparar una obra para un Festival y sacamos el primer premio. El profesor de francés me dijo que aquellos que no podían participar de la clase que no iban a lograr nada, fueron los que mejor trabajaron en teatro, y ese descubrimiento que hizo él, también lo hicieron los chicos. Ellos se descubrieron, se descubrieron capaces, se organizaron, se presentaron y encima ganaron el primer premio.

Entrevista personal a Mauro Tomasini. Montevideo: oficinas de SERPAJ. 26 de mayo 2016

¿Cómo podrías describir el *Hogar PQR* de la Colonia Berro, en sí mismo y en relación a los otros hogares?

El tema ahí es que el *PQR*, varía, primero porque ya pasaron cuatro años y segundo porque los centros varían en general. Desde el punto de vista formal es un centro de *media medida*, tenés o tendrías que tener tres tipos: abierto, semi abierto, y cerrado, que es el Ser. Abierto ahora no hay ninguno, aunque desde el punto de vista de la práctica a veces *Cerrito* y *Hornero* funcionan como abierto. Se caracterizaban por no tener perímetro...

Como *La Casona*

Claro, ahora *Hornero* está en lo que era *La Casona*, y se llama 25 de Agosto. Aunque tengan perímetro la práctica sigue siendo de semi abierto, porque o están los gurises que teóricamente son de menor conflictividad previa y además porque ya están en el pre egreso, o tendrían que estar en esa etapa. Igual esto no ocurre así, es el deber ser. Después tenés *Ituzaingó*, *Piedras* y *Sarandí* que son de *media*. Y el *Ser* de *máxima* (seguridad).Cuál es la diferencia, es muy difícil a veces decir...Cuando preguntás cuál es la dinámica interna, es a veces salir al pasillo de las celdas, es a veces salir al salón del centro, es salir afuera del Centro, afuera del perímetro, es muy difícil determinar el criterio. En general tenés que en los de *media* salís afuera del centro, bajo un perímetro. En el Ser es interno todo, en el sentido que lo único que hay a cielo abierto está vallado y con muros, es de más encierro. Hoy por hoy eso cambió, ahí están solo los mayores de 18 años.

Sarandí, *Piedras* e *Ituzaingó* pasaron a tener un poco la dinámica de los lugares de máxima seguridad. En general todo se replica, en el sentido del castigo en estos centros. Pero el Ser es un espacio predeterminado para el castigo, porque hay celdas, porque son lugares chicos, tenés que pasar cincuenta rejas para avanzar tres metros. La disposición del espacio promueve la discrecionalidad, promueve la desestructuración. Si vos tenés un lugar más abierto, donde salís, ahí la discrecionalidad baja un poco.

¿Y el *PQR* como es el celdario? Porque durante la experiencia siempre nos mantuvimos en la planta baja.

Subís la escalera y tenés dos pasillos y hay piezas de los dos lados. Con puertas con mirilla. Puede haber, en sus peores momentos, siete u ocho gurises por piezas. Es un lugar que ahora debe haber 36 y las plazas son para 20, hay un hacinamiento crítico. Ahí lo que funciona mucho, hay muchos mecanismos de control, pero ahí lo que funcionaba es el sistema de *prebendas*, vos le das a un líder o a un *brazo gordo*¹ le das *prebendas*² y él te administra el centro. Gestionan a través de otro la violencia institucional, la delegan, siempre tenés que hay un gurí que controla a casi todos, sobre todo los que son más grandes y los que tienen mayor trayectoria en la Institución.

El tema del espacio; podrías hablar del comedor del *Hogar PQR*, el tema de la falta de higiene

El tema es este, la cárcel es un lugar que no existe en ningún otro lado, por eso no genera estructura. Es decir genera una estructura que no sirve para ningún otro lado, como dependés de otro todo el tiempo genera infantilización. La cárcel debería ser lo más parecido a algo estructurante, que es aquello que sucede bajo un juego de reglas, no un imperativo de ley, por eso digo que es un espacio practicado, todos los días hay reglas nuevas. Los gurises tienen cuestiones de autoestima baja, cuestiones infantiles por la trayectoria misma de vida; son totalmente demandantes, pero demandan

en función de esa infantilización. Siempre estuvieron dependiendo de una institucionalidad para reproducir la vida. Eso después en el afuera no te sirve, aunque el afuera funcione mal. No es estructurante, la cárcel los despoja de todo. La privación de libertad funciona con la lógica del premio y el castigo y ahí el *Ser* funcionaba como el castigo dentro del castigo, te portabas mal e ibas para ahí. Por más que no haya violencia física, solo por estar ahí te cambia todo.

¿Los Hogares tienen un perfil de adolescente determinado? ¿Está preestablecido esto?

Máximo Sozzo³ dice que hay algo que llama *el olfato policial*, es el dispositivo del policía para saber a quién detener y a quien no; se basa en una serie de prácticas casi folclóricas de construcción del otro, la ropa, la forma de moverse... Bueno acá es lo mismo, cómo te hablan, cómo vienen vestidos, que ellos ya construyen un perfil del adolescente. No tienen un criterio. Tenés que analizar la trayectoria de los gurises, no el delito. El sistema penal es blanco y negro, no te dice nada un homicidio; porque puede ser por una rapiña o como una gurisa en el CIAF porque mató al padre mientras la estaba violando. Entonces tenés que analizar la trayectoria, ahí sí sacas patrones, pero no existe esto. Ahí se notan algunas cuestiones estratégicas, es complejo, teóricamente ningún centro debería elegir a los gurises que ingresan, y eso sucede.

Ahora el asunto es un poco más complejo, porque si vos podés ingresar al Estado, un lugar que teóricamente es estable, sin trayectoria educativa, y pasar a ganar un sueldo importante... la defensa que haces de eso es muy jodida. Cuando el movimiento sindical se transforma en algo instrumental, cuando sirve para conseguir algo sin importar cómo, que es lo mismo que pasa en el delito, es muy difícil ir contra eso. El tema es que acá trabajan con gurises que están encerrados, “si a mí me dicen que tengo que enterrar a los gurises por mi sueldo, yo los entiero” esto me lo dijo un funcionario. Porque hay más precariedad, porque no es fácil conseguir un trabajo, porque a más trayectoria educativa vos generás menor remuneración, no es tan fácil... Si no lo entendés de esa óptica, nos quedamos en verlos como monstruos. Y en general a los monstruos le atribuimos cosas falsamente, nos simplifica...

Entiendo que los adolescentes no puedan tener espejos por un tema de seguridad, pero ¿por qué no pueden tener fotos? Recuerdo que tuvimos que pedir autorización para regalarles una foto del trabajo que hicieron.

Lo que pasa que casi todo lo que sucede en la privación de libertad es parte de esa estrategia de control. Primero por un tema de estupidez humana, de que unos tengan y otros no. Cuando estás en determinados lugares, te guste o no, generas determinados dispositivos que te hacen controlar el espacio de una manera impresionante. Hasta eso es un dispositivo de control, como no ver la tele, no escribir determinadas cosas en una carta... El funcionario construye al otro, construye al gurí, siempre está pensando en lo que los gurises pueden llegar a hacer con lo que tienen. Por ejemplo los lentes, ¿cuántos gurises viste de lentes?... Hay cuestiones de restringir por el control, en la cárcel en general vos podés hacer con el otro lo que quieras, y más con un gurí, y esto sigue siendo así. ¿Qué es el poder? Querés hacer algo sin ningún obstáculo, es el ejercicio del poder sobre la vida. Por supuesto también se refleja la desigualdad de género, los varones tienen PlayStation y las mujeres no.... no se sabe por qué. No le dejan tener los cepillos de dientes porque hacen puntas, preguntas cuántas veces hicieron puntas con los cepillos, y te responden que nunca... Siempre está lo que están pensando, lo que pueden llegar a hacer. Taller de ceibalitas en el *Ser*; nos dicen que no porque van a agarrar una y reventártela en la cabeza, nunca pasó, pero es lo que va a pasar. La construcción es permanente, tiene que ver con la memoria institucional...

¿Esa construcción permanente con respecto al otro, influye en las acciones que los gurises

³Máximo Sozzo es abogado, investigador y docente especializado en criminología.

realizan?

Cuando tiene un conflicto, que el sistema penal dice que es delito, se da la desviación primaria. Es decir, tenés una relación circular con la identidad delincencial, pero cuando entrás a la cárcel se da lo que se llama desviación secundaria, que tu identidad pasa a ser la delincencial. Si el lenguaje es dialógico, y yo te estoy diciendo permanentemente, asesino, delincuente. Y todo está reglado por esto, quieren ir al baño y le responden por qué no pensaste en eso cuando hiciste tal cosa. La construcción es permanente, las esposas, los grilletes, el expediente, cómo te llaman; se te atribuyen un montón de cosas y vos te vas construyendo esa identidad.

Está previsto que una vez que quedan en libertad se los acompañe, se les brinde dinero para viajar. Te pregunto esto en relación a una experiencia que me contaron en una entrevista, en donde lo dejaron en libertad y se fue caminando hasta la casa.

Sí conozco...un gurí caminaba de la Colonia para Pando sin nada, y vivía en Piedras Blancas. Es parte de lo mismo, de la cuestión del poder. En realidad no está previsto, habría una forma de intencionalidad pero no sucede, ahora se está haciendo un poco más pero es muy fragmentario.

¿Qué programas de egreso hay actualmente?

Está el programa de egreso del MIDES, y del INISA. Se los ve muy poco antes del egreso, 60 días, y pocas veces. Y ahí tenés que ver cuáles son los factores de riesgo reales...Jóvenes en Red no va para esto, los metes en una política social que no funcionó de ante mano. Porque muchos de estos gurises ya estaban incluidos en una política social. Esto no funciona para ellos, hay que abordarlo de forma diferente porque cuando vos cometés un delito, siempre algo se rompe por parte tuya. Hay un dolor que hay que manejar por parte del ofensor y de la víctima. El delito es eso, es una forma torpe de decir algo, vos tenés que intentar traducir que está queriendo decir el gurí. Después de eso hay determinados procesos que se disparan solos, dinámicas que funcionan con algunos gurises no funcionan con los que cometieron delitos. Hay una gran desinformación, para tomar algunas decisiones a nivel de política pública, por ejemplo, no hay un estudio de reincidencia. El criterio de reincidencia es una construcción muy compleja, el INISA no toma la reincidencia de los que son mayores pero estuvieron antes presos. Porque debería tomarse como mínimo tres años...Cuando trabajas con lo social viste que generar un marco categorial es difícil pero hay que pensar sobre todo en dónde se corta el hilo, y esto se da por los lados menos inesperados, no es por el tema del trabajo, no es por el estudio. Hay muchos componentes para manejar. Muchos de los que están presos tenía trabajo, precario, pero tenían...en el relevamiento que hicimos casi el 40% de los gurises trabajaban; cometieron el delito pero seguían trabajando. En la teoría uno comete un delito porque hay fallas simbólicas que ocurren, fallan institucionalidades que tanto pueden ser arreglos familiares, trabajo, educación, salud. Hay una deslegitimación de las instituciones como productoras de subjetividad. Uno de los grandes problemas que vamos a tener es que a mayor igualdad social capaz vamos a tener la misma cantidad de delitos, esto es un problema. Hay que desinstalar la visión de la desigualdad social, es cierto que lo que uno deja de tener sigue siendo una de las causas, más la violencia institucional...es el tema de cómo resolver los conflictos, si vos lo tomás como conflictos sociales y le das respuestas sociales o si le das respuestas penales. Lo que crea el sistema penal no tiene nada que ver con la persona que cometió el delito. Eso tiene que ver con la estrategia de control social para la población más vulnerada.

¿Qué sería lo más deseable dentro del sistema penal para de alguna manera apoyar a los adolescentes privados de libertad?

Por un lado una cuestión material, concreta que tiene que mejorar, de baterías sociales por parte del Estado. Lo otro es que tienen que tramitar algo con él y con la víctima, con el conflicto que tuvo.

Porque hay un hecho fáctico que tuvo un conflicto, que yo puedo entender que es un devenir de condiciones sociales, materiales, psicológicas, pero tuvo algo, y la mejor manera de tramitarlo con él es promoviendo un sujeto político. Que él mismo proyecte políticamente algo y que le dé un sentido, auto criticarse, criticar el entorno...No es algo extremadamente lejos. No deberías generar dependientes, la cárcel genera sujetos pasivos y lo que se tiene que lograr es un sujeto político. Si bien la naturaleza de la cárcel es esa pero siempre se puede trabajar en la fisura, en una zona gris. Es difícil, uno tiene que jugar con la fragmentación, hay que generar metarrelato de vuelta. No veo antagónico esto con generar cuestiones concretas reales, por ejemplo generar posibilidades de vivienda. Tratar de criticar la trayectoria de vida de él, pero en función de las condiciones que lo hicieron a él. Hacemos un enfoque político de los Derechos, en preguntarte para qué...Casi siempre las ofertas identitarias son o pasivas, o para idiotas, de todo en cualquier ámbito. Siempre tiene que ver con la formación política. Otra cuestión que es importante en todos lados pero más en la cárcel, el tema de la autonomía, tratar de generar autodeterminación. Tengo que generar redes en el otro lado, porque si no estamos en la misma. La idea es que cuestionen, que puedan cuestionar todo, ahora es bastante disruptivo, y difícil porque el gurí va a salir a lo mimo que lo hizo entrar. Y eso lo podes hacer de todos lados, desde un taller de cocina...Ahora es como todo, si tenés un sentido de totalidad siempre fracasas.

Extractos del registro audiovisual del foro de debate realizado luego de la presentación de la obra de Teatro Periodístico “No es un problema menor” a cargo de GTO Montevideo¹.

Colonia Berro: Hogar STU , 5 de setiembre 2014.

A1- Le echan la culpa de todo a los menores, todo los menores, lo que pasa que también los menores descasan algunos...

Actriz- ¿Qué piensan los demás? Nos gustaría saber qué les parece porque para eso hacemos la obra, para conversar con Uds.

A1- No quieren hablar, vienen pa salir de la pieza no más (risas). ¡Son tímidos también, no descanses gurises!

A2- ¿Para qué hacen esto?

A1- Digo yo que porque no quieren que hagan más cárceles...que hagan escuelas pa los gurises, ¿o no? Que le den más vida a los gurises

A2- Más herramientas

A3- No rehabilitas a ninguno acá adentro. Te meten acá para que cumplas una pena no más...salgo de la cárcel y no sé hacer nada, qué voy a hacer...lo mismo

A1- Claro, salir a robar...acá te meten en una pieza, salís con daño, más dañino

A2- Usan a los menores para hacer campaña (política) no más

A1- Los menores matan mucha gente, a esos que los hundan no más no me importa, pero que no metan a todos en la misma bolsa.

A2- Cuando prenden fuego un colchón (los menores) sale en todos lados (medios de comunicación) pero cuando hacen una fiesta no sale en ningún lado

A3- Muestran lo que les sirve, no muestran todo...la policía te vende un arma, no lo muestran. La policía también vende drogas, no lo muestran

A1- Es verdad la policía es corrupta también...todos roban pero nosotros no tenemos poder...si los policías van presos están más cómodos, están dentro de la ley.

A3- Cuando salga, qué voy a hacer, no tengo nada, qué voy a comer, dónde voy a vivir...

¹ Grupo de Teatro del Oprimido- Montevideo, formado en 2011.

<http://gtomontevideo.wix.com/teatro-del-oprimido>