



DESCUBRIENDO
VIDAS NUEVAS

El desarrollo de
a **PRÁCTICA**
TEATRAL EN
LAS PRISIONES
EUROPEAS



DESCUBRIENDO
VIDAS NUEVAS

INDICE

EL PROYECTO	7
INTRODUCCIÓN	
Actuando vidas nuevas o cómo subir el telón en las prisiones de Julio Rodriguez	8
Teatro en prisión como gimnasio para la reinserción social de Stefania Carnevale	10
TEATRO DEL NORTE	17
Taller en teatro en la carcel de Asturias de Etelvino Vázquez	
ANTECEDENTES	18
PROYECTO "ACTUANDO VIDAS NUEVAS"	22
• El cuerpo	23
• La emoción	27
• La voz	32
ENSAYAR UNA OBRA	39
DIARIO DEL TRABAJO PEDAGOGICO	40
TEATRO NUCLEO	49
Taller teatral en la cárcel de Ferrara 'C. Satta'	
OTRAS VIDAS PRACTICAS TEATRALES EN LAS CÁRCELES EUROPEAS de Horacio Czertok	50
• El trabajo del Teatro Nucleo	50
• El laboratorio en la cárcel	56
SER O NO SER ... ACTOR	
IMPRESIONES SOBRE EL TRABAJO TEATRAL CON NO ACTORES de Marco Luciano	70
• Del espectáculo a la serie web	82
• Ejercicios	85

LÍRES TÉR	89
Taller de teatro en la cárcel de Pécs de Géza Pintér	
TEATRO CARCELARIO EN HUNGRÍA	90
• Las principales líneas del sistema penitenciario húngaro en la segunda mitad del siglo XX	90
• Teatro en prisión en Hungría en los últimos 30 años	92
• La historia de la prisión de Pécs	95
• El periodo inicial de las actividades del teatro en las cárceles de Pécs	97
• Resumen metodológico - habilidades sociales	98
DA WOYZECK A VOJCEK LA CREACIÓN DE LA ACTUACIÓN	102
• Conocer al grupo y elegir el tema	105
• Vojcek - las particularidades de la obra	108
• Dificultades y desafíos	111
• Reacciones de espectadores y creadores	112
ZONE 3	115
Taller de teatro en las cárceles del área de Berlín de Sabine Winterfeldt	
INTRODUCCIÓN A ZONE3 E.V. CULTURA - INTEGRACIÓN - EDUCACIÓN	116
• Qué tipo de teatro	118
• Metodología	119
• Practicar ejemplos en diferentes instituciones	123
• Dentro y fuera, audiencia adentro, presos afuera. Cómo la ley lo permite	126
• Nuestras sensaciones y motivación	127
• Ser mujer en este sistema	128
• Éxito o fracaso: ¿qué significa eso en nuestro trabajo con los reclusos?	129
• Experiencias de reclusos y comentarios a nuestro trabajo	131
• Una visión del estado de la técnica del "teatro en prisión" en Alemania	132
• Influencia de los intercambios europeos en su trabajo	134
EJEMPLO EN LA PRÁCTICA: DIE RÜDEN	135
• Actuar en la cárcel - Obras de teatro en un entorno protegido con el ejemplo de DIE RÜDEN	135
• El lugar	135
• La obra	137
• El proyecto	139
• El proceso	140
• Conclusión	146

EL PROYECTO

Presentamos este trabajo con la esperanza de poder contribuir al desarrollo de la práctica del teatro en las cárceles de Europa. Hemos utilizado la oportunidad ofrecida por el programa Erasmus+ para poder encontrarnos en nuestros talleres, al mismo tiempo maestros y alumnos, y estudiar las modalidades con las que se realiza esta actividad.

Los primeros beneficiarios de este proyecto son los internos con los que operamos en nuestras cárceles, que han podido experimentar a su vez las nuevas prácticas que hemos podido introducir. A beneficiarse tam-

bién, los destinatarios de la acción del teatro en las cárceles, que impacta sobre la sociedad toda, destinada a acoger a los internos una vez cumplida la pena.

Los problemas que enfrenta el teatro en cárceles son bastante similares, cada socio ha logrado dar respuestas adecuadas -razón por la cual continua a trabajar. Este trabajo quiere dar cuenta de tales respuestas, que van desde lo específico técnico al tipo de relaciones que es necesario tejer sea con los internos que con el personal a cargo, y de hecho con la sociedad toda.

EL TEATRO NO CRECE EN UNA CAPSULA DE CRISTAL, VIVE ENTRE LAS GENTES Y VIVE DE LAS RELACIONES QUE LOGRA ESTABLECER.

INTRODUCCIÓN

ACTUANDO VIDAS NUEVAS O CÓMO SUBIR EL TELÓN EN LAS PRISIONES

de Julio Rodrigéz

La cárcel es un lugar inhóspito, asfixiante, frío. El teatro, por su parte, es refugio, expansión, calidez. Por eso es tan importante para quienes habitan las prisiones. El teatro es un bálsamo que les permite sentirse libres al tiempo que se forman en valores y adquieren competencias, habilidades, autoestima. El teatro, de algún modo, les ayuda a comprender, viviendo otras realidades, la suya propia, dotándoles de la capacidad de actuar sobre ella y transformarla.

Y, desde hace más de diez años, la Asociación de Aprendizaje de Teatro y Cárcel "Veniamo da Lontano" lo viene haciendo posible. En concreto, los últimos dos años en el proyecto "Actuando vidas nuevas", que cuenta con la participación de las compañías Teatro del Norte (España), Teatro Nucleo (Italia), Üres Tér (Hungría) y Zone 3 (Alemania). El trabajo llevado a cabo en las

prisiones por Horacio Czertok, Etelvino Vázquez y el resto de profesionales del teatro que conforman el proyecto genera un espacio de libertad donde los reclusos pueden expresarse, comunicarse y participar de forma activa en una actividad colectiva, fomentando no solamente el trabajo en grupo y la cooperación, sino también la responsabilidad y el compromiso individual. Un espacio que les brinda la oportunidad de abandonar por un rato la rutina y la desidia del día a día en prisión, que les posibilita vivir otras vidas, ponerse en la piel de otras personas, desarrollando así su capacidad de empatía, su escucha activa, su asertividad. Los internos que participan en el proyecto ensayan todas las semanas con convicción y disciplina hasta que adquieren la soltura suficiente y, por fin, he aquí la magia del teatro, encima de las tablas, siendo otros, pueden ser ellos mismos.

Por todo ello, levantemos el telón en las cárceles, no dejemos de hacerlo, para generar en los internos e internas autoestima, para fortalecer vínculos dentro y fuera de prisión, para que puedan hacer algo de lo que sentirse orgullosos. Para proporcionarles, en definitiva, herramientas que les permitan transformar su realidad y dar un paso más, tal vez el último, hacia la tan ansiada reinserción.

Julio Rodrigéz - Profesor de Psicología Social de la Universidad de Oviedo
Autor de varios libros de poesía y varias novelas.

TEATRO EN PRISIÓN COMO GIMNASIO PARA LA REINSERCIÓN SOCIAL

de Stefania Carnevale

La Constitución italiana exige que las sentencias tiendan a la reeducación de los condenados (Art. 27 párrafo 3 COST.). La fórmula, que es icástica y llena de significados, consagra el deber del Estado de considerar el castigo de los delitos no sólo como un medio para retribuir a los autores de los crímenes cometidos, sino también y sobre todo como un camino de resocialización. No basta con que los castigos satisfagan nuestro sentido innato de la justicia, que conduce a sanciones por conductas contrarias a las normas compartidas. La aplicación de sanciones debe servir para prevenir nuevos comportamientos delictivos en el futuro. Cuando el delito se castiga con prisión, la finalidad que exige la Carta Constitucional implica que el período de separación de la sociedad se dirige a devolverla a ella con la capacidad de respetar sus normas. Por lo tanto, la detención, tan pronto como comience, debe apuntar a su conclusión positiva, que debe alcanzarse paso a paso.

Durante el tiempo de la sentencia, los condenados son, por esta razón, sometidos a un "tratamiento carcelario" que puede hacer que el encarcelamiento no sea un limbo, no un vacío suspendido de libertad comprimida, sino un tiempo útil, rico de oportunidades de cambio. Se podría comparar este desapego de la comunidad exterior con una especie de gimnasio, en el que se debería entrenar una serie de habilidades, inclinaciones, actitudes críticas y habilidades.

Para la norma de apertura de la ley del ordenamiento penitenciario, el tratamiento, precisamente porque tiene como objetivo la reintegración social de los condenados, debe favorecer "la autonomía, la responsabilidad, la socialización y la integración" (Art. 1 párrafo 1 ord. penit.). Estos son los objetivos de la formación propugnada por la Carta Constitucional y, por lo tanto,

los músculos que deben estimularse en el momento de la detención. La prisión, de hecho, por su propia naturaleza conduce a la atrofia de aquellas facultades si la tendencia a la infantilización, pasividad e indolencia, notorias contraindicaciones conocidas de la pena detentiva, no se contrastan con intervenciones adecuadas. No cabe duda de que existe una gran distancia entre la teoría de las normas, que esboza *magníficas utopías*, y la realidad de la prisión, que casi siempre las niega. Pero también vale la pena observar los instrumentos elegidos por la ley para capacitar a los presos a resocializarse.

Los instrumentos con los que calentar, dar forma y definir los músculos de la autonomía, la responsabilidad, la socialización y la integración se identifican mediante otra disposición, titulada "elementos de tratamiento" (art. 15 ord. penit.). Los principales ingredientes del *fitness* de la reeducación son la «educación», la «formación profesional», el «trabajo», las «actividades culturales, recreativas y deportivas», los «contactos con el mundo exterior» y las «relaciones familiares». También se espera que estas actividades fomenten las actitudes individuales y mejoren las aptitudes útiles para la reintegración social (artículo 13d. penit.). Hay que decir entonces que el teatro en la cárcel es capaz de entrenar todos los músculos que la Constitución y la ley del orden penitenciario requieren para mantenerse activos, fortalecerse o despertar con miras a la recuperación social. Las actividades teatrales ofrecen un completo gimnasio, que incluye y compendia todos estos factores.

Para preparar los textos y la puesta en escena son indispensables lecturas, reflexiones, diálogos profundizaciones preliminares, que sin duda pueden considerarse *actividades* culturales de alto espesor. Los participantes en los talleres no se limitan, como cuando asisten a una conferencia, a escuchar la voz de los demás sino que participan activamente en el análisis de los personajes, en la reconstrucción de los ambientes, en la dramaturgia, en la actualización de los contenidos de las obras representadas.

Por lo tanto, el teatro en prisión es también un camino educativo: es una "escuela al cuadrado", como observó un ex actor preso al describir su experiencia. En las reuniones preparatorias y en el tiempo que pasa entre ellas no solo aprendes literatura, historia, poesía, idiomas, sino que los vives, los encarnas. Se entrena la memoria, se respeta una disciplina, que no es

la disciplina muscular del orden carcelario, sino aquella (quizás aún más intensa, porque es activa) del aprendizaje. Uno se acostumbra al rigor del texto, dentro del cual permanecer y al mismo tiempo moverse: es necesario encontrar un lugar singular dentro de la frontera dada y, al hacerlo, a menudo se descubre que las ideas, las perspectivas y el conocimiento se amplían precisamente gracias al límite de las palabras a recitar.

El teatro, si se lleva a cabo con seriedad, es también formación profesional. En las cárceles italianas los talleres teatrales se llevan a cabo de una manera seria y rigurosa a pesar de los medios disponibles, siempre escasos y a merced de muchas variables e imprevistos. Llegar al espectáculo final es un reto continuo, en el que se aprende no solo el trabajo del actor, sino también el del guionista, el diseñador de vestuario, el técnico de sonido e iluminación, la ayuda a la dirección, el *solucionador de problemas*. Sería poco realista y, por lo tanto, perjudicial cultivar la idea que todos los participantes podrían convertirse en artistas en el futuro. Ma el teatro pone en contacto con habilidades, competencias, actitudes capaces de orientar hacia proyectos de vida apropiados a sus acciones y habilidades. Involucrarse con compromiso y perseverancia, aprender el trabajo en equipo, ayudarse y apoyarse mutuamente solo puede tener repercusiones positivas en cualquier perspectiva de reintegración.

En cualquier caso, a la hora de tener que montar el espectáculo para el público, el teatro se convierte en trabajo: se debe construir un proyecto concreto para avanzar a través de plazos, etapas intermedias, fatiga, obstáculos que superar, expectativas a cumplir, al igual que ocurre con las actividades laborales. Los grupos de teatro crean (también) un producto para vender con la satisfacción del cliente, que paga la entrada.

No se puede negar que la actividad teatral también implica ejercicio físico, comparable a una *actividad deportiva*. Los movimientos y la coordinación son fundamentales en este ámbito. En los espectáculos corres, saltas sobre las mesas, te lanzas en el escenario, abrazas, a veces luchas. El espacio de las salas de teatro es casi siempre el más grande que se puede organizar dentro de las instituciones penitenciarias, que se distinguen por las habitaciones estrechas, los pasillos oscuros, las escaleras estrechas. Pasar de una celda de unos pocos metros, o de los patios del paseo (patios de hormigón estrechados por paredes altas) a la sala de teatro permite movi-

mientos que no son posibles en otros lugares. Durante unas horas se puede disfrutar de locales amplios y decididamente más acogedores, precisamente porque están destinados a acoger, en comparación con todos los demás espacios de la prisión, destinados a dividir y separar.

El teatro también es sin duda una *actividad recreativa*: se está juntos, se divierten, socializan, hacen música, cantan. En los espectáculos que he visto todos estos componentes se mezclan con sabiduría. El espectáculo se convierte así en legítimo escape del tiempo repetido y de los espacios asfixiantes de las secciones. La puesta en escena requiere la integración entre culturas distantes y diferentes historias que se mezclan y comparan, como sería muy difícil fuera de las prisiones, para crear algo juntos. El teatro es, por tanto, una actividad re-creativa en el sentido más elevado: re-crea a los actores presos a través de los personajes, las tramas, las relaciones, las tramas que reflejan su experiencia, tantas veces dramática.

Hay que tener en cuenta que las disciplinas psicológicas, ejercidas en un modo de actividad muy peculiar, también desempeñan un papel importante en el tratamiento penitenciario: las personas condenadas están sujetas por ley a la «observación científica de la personalidad» (apartado 2 del artículo 13. penit.) apta a sondear las causas de la conducta delictiva, con la esperanza que le pongan remedio. Se trata, por tanto, de una práctica "vertical", gracias a la cual la institución penitenciaria evalúa las conductas para juzgar el progreso y los resultados del camino de la reeducación. El teatro también implica un trabajo psicológico guiado, pero con un carácter "horizontal", es decir, llevado a cabo con la ayuda de personas a cuyo poder no estás sujeto. Algunas preguntas sobre el pasado, tal vez algunas respuestas sobre el futuro pueden surgir como un efecto, aunque indirecto y no abiertamente buscado, de la actividad teatral, que por lo tanto parece más próximo a los cánones de la psicología aplicados fuera de la institución total, como ser la libre adhesión y la falta de juicio. Actuar o ver una obra de teatro es básicamente salir de uno mismo y al mismo tiempo entrar en uno mismo y en los demás, en profundidad, para descubrir que nada humano es ajeno a nosotros y, por lo tanto, podemos serlo todo: no somos diferentes de los presos y los presos no son diferentes de un príncipe de Dinamarca: "¡Yo soy Hamlet!", gritan todos los actores con convicción en la serie web de "Album di famiglia". Entrar en escena es una forma poderosa de expresarse unos a otros, de gritar, de decir lo propio, de manifestar también incomodidad y enojo, pero sin las

rencorosas recriminaciones que a menudo distinguen –comprensiblemente– a quienes están privados de su libertad. La voz enmarcada en una trama, canalizada en una estructura, sublimada en la literatura llega poderosa al exterior.

Y, de hecho, el teatro es también un importante canal de contacto con el mundo exterior, con una sociedad en la que las personas privadas de libertad están llamadas a reintegrarse. La representación final, con espectadores entrando o en las cárceles o presos-actores saliendo a actuar en teatros, es un vehículo único, por inmediatez e intensidad, de conocimiento del mundo carcelario. Lo que sabemos del confinamiento llega, por lo general, sordo y enrarecido, por descripciones periodísticas, fragmentos de documentales, cartas de los presos, artesanías realizadas en talleres intramuros. Pero nada como la visión directa de rostros y cuerpos, o escuchar voces, puede recordar a la comunidad la existencia a menudo alienada de las personas detenidas y los caminos que están recorriendo hacia una posible reintegración. Los espectáculos en prisión o en el exterior son formidables oportunidades para sacar a la luz y a la mirada colectiva a los habitantes de los lugares de la ejecución penal, portadores, por una vez, de algo positivo.

El teatro se convierte así también en oportunidades de contacto con el *interior* de espacios que de otro modo serían inaccesibles. Cuando, como suele ocurrir, somos nosotros los espectadores los que entramos en prisión para presenciar la representación, la visión se convierte en un entrenamiento para nuestros músculos atrofiados, los de la complejidad y la duda. El público también se embarca en un camino importante al caminar por lugares tan insólitos, percibe sus sonidos y olores, encuentra miradas que afuera no se podían cruzar, nota a alguien cantando de una manera conmovedora, o teniendo una cara muy expresiva, o parece simpático, o tremendamente sombrío. De lo contrario, los presos siguen siendo una abstracción, hombres y mujeres identificados exclusivamente con el delito cometido. A medida que actúan, podemos creer y sentir la humanidad, las facetas, su parecido con las personas libres: ellos son Hamlet y nosotros también. Tal obviedad a veces sabe a descubrimiento.

Por último, el teatro es un medio para mantener *relaciones con la familia*. Los familiares –que a menudo residen lejos de lugares donde sus seres queridos están cumpliendo sus condenas– no siempre pueden asistir a las actuaciones. Ma cuando la actuación sucede es raro momento de celebración y oportunidad de presentar con orgullo un resultado logrado. En

esta perspectiva, la *serie* “Album de familia” tiene un doble valor, ya que profundiza en las relaciones familiares y, gracias a las proyecciones en red de fragmentos de vida intramuros, mantiene vivos los lazos con el exterior, además de tranquilizar a quienes han visto diluirse las posibilidades de contacto directo con los detenidos.

Por estas muchas razones, el teatro en prisión contribuye a la realización, con muchos y diferentes matices, de los principios dedicados al art. 27 párrafo 3 de la Constitución: el de la finalidad re educativa y el de humanidad de la pena, ya que permite mostrar y realzar la dignidad irreprimible de las personas que la viven.

En tiempos de pandemia, dar respiro a esta norma constitucional es realmente vital. Los principios fundamentales que rigen la vida en prisión languidecen en una especie de apnea forzada y son asfixiantes: desde hace un año las cárceles se han convertido en territorios cerrados, distantes, separados, donde se sufren tiempos vacíos, en gran parte despojados de las actividades habituales de resocialización. Ideas como la de la serie web, que nos permiten mantener el foco sobre el mundo de la detención o incluso llegar a un número mucho mayor de espectadores del que se puede alojar en una sala de teatro, son realmente oxígeno constitucional. Estos son vehículos preciosos que nos dan la oportunidad de mirar dentro de la prisión y también mirar dentro de nosotros, nuestras ideas sobre la prisión ya las personas en prisión. Y tal vez cambiarlos.

Stefania Carnevale es profesora asociada de Derecho Procesal Penal en la Universidad de Ferrara, donde enseña Derecho procesal penal y de ejecución penal. Es cofundadora del Laboratorio Interdisciplinario de Estudios de la Mafia y Otras Formas de Delincuencia Organizada (MaCrOLab) y co-coordinadora del Laboratorio de Seguridad Colectiva y Garantías Individuales del Centro de Estudios Jurídicos Europeos sobre la Gran Delincuencia (Macrocrimen) de la Universidad de Ferrara. Es miembro del consejo docente del pro-

grama de doctorado en Estudios sobre el Crimen Organizado de la Universidad de Milán. Es miembro de la Conferencia Nacional de Delegados de los Rectores de las Universidades Penitenciarias establecida en la CRUI (Conferencia de Rectores de las Universidades Italianas). Fue miembro de la Comisión para la reforma del sistema penitenciario creada en la Oficina Legislativa del Ministerio de Justicia (2017- 2018). Fue Garante de los derechos de las personas privadas de libertad del Ayuntamiento de Ferrara (2017-2020).

TEATRO DEL NORTE

TALLER EN TEATRO
EN LA CARCEL DE ASTURIAS

TEATRODELNORTE.BLOGSPOT.COM



ANTECEDENTES

di Etelvino Vázquez

El Teatro del Norte es una compañía de teatro con sede en Lugones, Asturias-España y que fue creada en 1985. Es una compañía de teatro que ha combinado la creación y representación de espectáculos, tanto para público adulto como juvenil, con la pedagogía teatral: seminarios, encuentros, demostraciones, etc. Desde el año 2010 el Teatro del Norte es el responsable del Aula de Teatro de la Universidad de Oviedo. El Teatro del Norte ha representado en España, Portugal, Holanda, Francia, Italia, Rumania, Montenegro, Moldavia, Egipto, Estados Unidos, Brasil, Argentina, Uruguay, México, El Salvador y Perú.

En 2010 Horacio Czertok, director del Teatro Nucleo, con quien, en los años ochenta, había participado como alumno en alguno de sus cursos y encuentros, me llama para decirme si el Teatro del Norte quiere formar parte de la Asociación de Aprendizaje de Teatro y Cárcel "Veniamo da Lontano". Sin enterarme muy bien de lo que comportaba el proyecto y tal vez por la estrecha relación que yo había mantenido en el pasado con Teatro Nucleo, y que había sido tan importante para mi formación, le digo que sí y el Teatro del Norte comienza formar parte, en calidad de aprendiz, de la Asociación de Aprendizaje de Teatro y Carcel "Veniamo da Lontano".

Hasta entonces la relación del Teatro del Norte y la Carcel se había limitado a un cursillo en el año 85 y a tres representaciones, financiadas por la Caja de Ahorros de Asturias, con motivo de la fiesta de la Merced, patrona de Prisiones. Pero dichas funciones no tuvieron ni mucha trascendencia para nosotros ni para los internos que asistieron a las mismas, pues estaban más interesados por relacionarse entre ellos, o con las internas que estaban en el piso de arriba, que con ver el espectáculo.

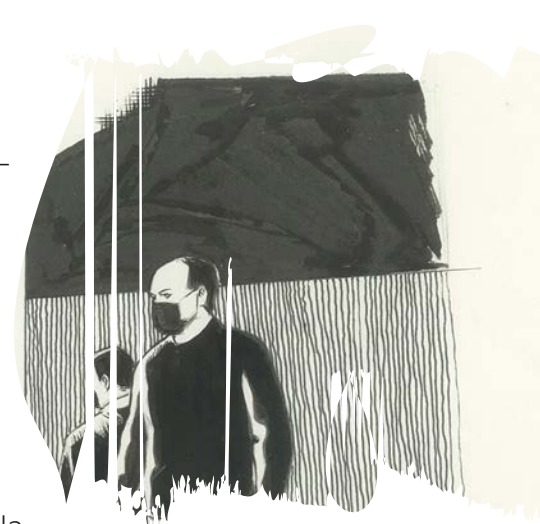
Así pues, con esta casi nula relación entre el Teatro del Norte y la cárcel, en julio de 2011 Horacio nos dice que el proyecto ha sido aprobado y que formamos parte, en calidad de aprendices, de "Veniamo da Lontano"

En setiembre de 2011 tenemos el primer encuentro con la cárcel de Asturias, Nuestra entrada fue gracias a Carlos Martinez, funcionario de la cárcel, aficionado al teatro y que había participado como alumno en varios cursos del Teatro del Norte.

En la cárcel de Villabona se crea en los años ochenta la Unidad Terapéutica y Educativa libre de drogas, UTE. Lo crean los educadores Faustino y Begoña. Son tres módulos mixtos donde los internos son responsables de su propia condena. La UTE tiene una reinserción del 60% frente a la cárcel tradicional que tiene una reinserción del 20 % más o menos. El modelo de la UTE está implantado en 18 cárceles españolas con muy buen resultado. Los internos son todos jóvenes y relacionados con la droga.

En esa reunión de setiembre tuvimos todo tipo de facilidades y apoyos por parte de educadores y funcionarios de la UTE.

En Diciembre de 2011 se celebró la primera reunión de Veniamo da Lontano en Ferrara. Allí nos encontramos todos los participantes de la Asociación de Aprendizaje con el coordinador Horacio Czertok. Excepto el Teatro del Norte, todos los otros grupos de teatro ya habían participado en una edición anterior, menos la Universidad de Lieja, pero ellos no trabajaban en la cárcel. En esa reunión fue cuando realmente nos enteramos de lo que era, significaba, y a lo que nos comprometía "Veniamo da Lontano".



En las Navidades de 2011 pude asistir al Festival de Navidad que organizaban los internos de la UTE y a la que también podían asistir como espectadores sus familiares. Además de bailes y canciones representaban una obra creada por ellos mismos donde contaban lo que le pasaba a un interno desde que llegaba a la UTE hasta que salía. La obra estaba dirigida por Carlos Martínez, el funcionario amigo nuestro. Tras la representación tuve un encuentro con todos los que habían actuado y todos estaban deseosos de que hiciésemos algo con ellos cuanto antes.

Y a partir de Febrero de 2012 comenzamos nuestro trabajo en la UTE realizando un curso de iniciación al teatro. A los internos se les pregunto quien quería apuntarse a un curso de teatro, pero luego los educadores determinaron quien podía asistir o no en función de su perfil.

A PARTIR DE ESE MOMENTO REALIZAMOS DOS TIPOS DE ACTIVIDADES:

ACTIVIDADES PEDAGOGICAS

Realización de un curso de iniciación teatral para un máximo de 20 alumnos. Sería un trabajo semanal con sesiones de dos horas.

Numero de horas del curso: 20 horas

En el curso, impartido por Etelvino Vázquez y David González, se trabajaría la expresión corporal y la expresión oral: trabajo con el cuerpo y la emoción, trabajo con la voz.

TRABAJO CON EL CUERPO: maneras de andar, de desplazarse en el espacio. Partes del cuerpo. Composición corporal. Trabajo con máscaras.

TRABAJO CON LA VOZ: articulación, emisión. Trabajo con el tono, con la intensidad, con la cantidad y el timbre. Expresión oral por medio de textos diferentes.

SE TRABAJARÍA TAMBIÉN CON IMPROVISACIONES Y CON DINÁMICAS DE GRUPO.

Este curso serviría para consolidar un grupo con el que poder afrontar el montaje de una obra de teatro.

REPRESENTACION DE UNA OBRA DE TEATRO

Representación de una obra de teatro donde cada actor del grupo tenga un papel y pueda mostrar sus cualidades teatrales. Se tratará de una obra sencilla, pero de tema actual, que sea comprensible y defendible por todos los miembros del grupo. Y que además no tenga grandes complicaciones de montaje.

Después del proyecto de "Veniamo da lontano" vino un segundo proyecto, "Rompiendo límites", y luego un tercero, "El arte leer", donde también estuvimos como socios. Proyectos concedidos al Teatro Nucleo.

Ahora se ha concedido al Teatro del Norte el proyecto "Actuando vidas nuevas".

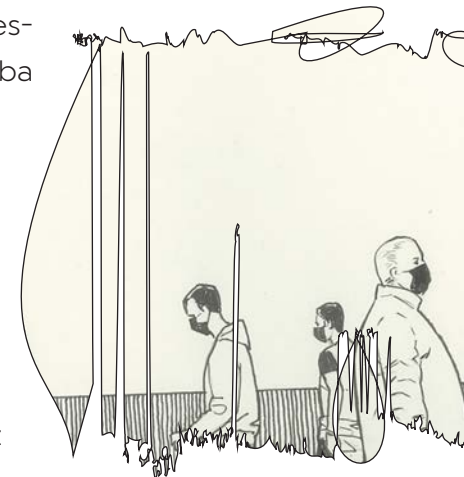
Aún sin saber si habría proyecto o no, en Febrero de 2019 comenzamos un nuevo taller en la cárcel y fruto de ese taller es el espectáculo "Historias para ser contadas" del autor argentino Osvaldo Dragun. Dicho espectáculo lo representaron los días 17 y 19 de Diciembre 2019 para la UTE 1 y UTE 2 Y nuevamente pudieron entrar sus familiares a ver la representación y a encontrarse con los internos.

Nosotros no podemos seleccionar a los internos que van a participar en el Taller de Teatro, lo hace la educadora y procura que cada año los participantes sean diferentes. Siempre se comienza con un grupo de 20 internos para que finalmente queden unos 12/15.

Primero hacemos unos días de una pequeña formación actoral y después ensayamos un espectáculo que, hasta ahora, solo se representaba para los compañeros de la UTE.

A lo largo de estos casi 20 años hemos representado los siguientes espectáculos

- 🦋 *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragun
- 🦋 *¡Europa! ¡Europa!* sobre un emigrante que llega a Europa
- 🦋 *Sueños Negros* sobre poemas del poeta asturiano Angel Gonzalez



🦋 *Sonidos negros* sobre poemas de García Lorca

🦋 *A los hombres del futuro* sobre poemas de Bertolt Brecht

Este trabajo con los internos de la UTE no solo ha sido importante para ellos pues mejoran su autoestima, su compromiso individual y grupal, su nivel cultural, su relación con los compañeros, etc. Ha sido también muy importante para el Teatro del Norte, tanto a nivel personal (para las dos personas que vamos semanalmente a la cárcel) como a nivel teatral, pues nos ha obligado a encontrar muy diversas soluciones teatrales y estímulos actorales para conseguir que el espectáculo funcione con el público.

Este acercamiento del Teatro Profesional a la cárcel, dentro del proyecto europeo "*Actuando vidas nuevas*", mejorará la autoestima de los participantes y su capacidad expresiva, tanto corporal como vocal. La actividad desarrollará dinámicas de grupo entre los participantes, lo que les enseñará a colaborar entre ellos, escuchar al otro, y colaborar unos con otros. La actividad teatral se opone a cualquier individualismo y propicia la colaboración y el entendimiento. Por desgracia para nosotros, Asturias no cuenta con transferencia de las cárceles, dependiendo estas del Gobierno Central, esto significa que nuestro trabajo en la cárcel resulta muy invisible para la sociedad asturiana.

PROYECTO "ACTUANDO VIDAS NUEVAS"

El Taller de Teatro de "Actuando vidas nuevas" comenzó en Febrero de 2020 en la cárcel de Asturias conducido por Etelvino Vázquez y David Gonzalez.

Una vez más la educadora selecciono a los internos para participar en el Taller de Teatro, unos por voluntad propia y otros obligados. Los criterios de la educadora siempre son: interno tí-

mido, interno con mala relación con los compañeros, interno con dificultades de expresión, interno con bloqueo emocional, interno con mala dicción...

Pero nosotros no podemos hacer una selección de quien tiene que participar o no en el Taller de Teatro. Tenemos que trabajar con los internos que tenemos.

Este mismo procedimiento también lo conocemos en otras de nuestras actividades pedagógicas como Teatro del Norte. En el Grupo de Teatro de la Universidad tenemos que trabajar con los alumnos que se apuntan al grupo, tengan o no tengan actitudes teatrales. Lo mismo nos ocurre con el Grupo la Esfera de Gijón que está formado por gente ciega y con deficiencia visual. No se puede hacer selección. Lo mismo nos ocurre en los numerosos cursos que impartimos y donde tampoco podemos escoger a los alumnos.

El tema de la selección de los alumnos no nos importa nada. Cada uno trabajará en función de sus dotes naturales y de su capacidad de aprendizaje.

Nuestro método de trabajo se basa fundamentalmente en el estudio de los tres principios que sostienen el edificio actoral:



EL CUERPO

Puede haber teatro sin voz, sin palabra, pero no lo puede haber sin cuerpo y emoción.

El cuerpo está en la base y en el centro de la actividad actoral.

Los aspirantes a actores y actrices han de trabajar sobre Cuerpo y Energía y sobre Cuerpo y Presencia.

La Presencia corporal en la vida cotidiana está regida por el principio de conseguir el máximo con el mínimo esfuerzo. En situación de representación, la Presencia está regida por el principio contrario: conseguir el mínimo con el máximo esfuerzo. De ahí la enorme importancia del uso de la energía a través del cuerpo. Energía en el espacio y energía en el tiempo.

El cuerpo, con relación a la Energía, podemos dividirlo en dos bloques:

- ↙ Centro de la Energía: pies, piernas, pelvis
- ↙ Centro de Expresión: tronco, brazos, cuello, cara

Todo el trabajo actoral consiste en moldear el cuerpo con Energía y Expresión. Esta mezcla de Energía y Expresión da forma a la Presencia del Actor.

Los principios de la "Antropología Teatral", estudiados por Eugenio Barba, generan esa nueva presencia del actor.

Principio del Equilibrio. Principio de la Oposición. Principio de la Omisión.

El cuerpo en el mimo. El mimo divide el cuerpo en centro de fuerza (la pelvis), centro de personalidad (el pecho) y centro expresión (manos, brazos y cuello)

El cuerpo según Lecoq se divide en:

- ↙ La tragedia (brazos hacia el cielo)
- ↙ El bufón (brazos hacia el suelo)
- ↙ El melodrama (brazos abiertos paralelos al suelo)

El cuerpo según Decroux nos muestra la relación que tienen brazos y piernas (lo que tenemos más movable) con respecto al tronco:

- ↙ Por consonancia (todo colabora con el tronco)
- ↙ Por complementariedad (todo colabora menos una parte. Ejemplo: el Discobolo)
- ↙ Por contraste (nada colabora con el tronco)

Pasado este primer nivel, trabajamos con el Cuerpo en sí mismo:

- ↙ Diferenciar las partes del cuerpo
- ↙ Movilidad de las diferentes partes del cuerpo

- ↙ Diferentes posiciones del cuerpo
- ↙ Cuerpo abierto y cerrado – introversión y extroversión
- ↙ Cuerpo duro y cuerpo blando
- ↙ Cuerpo rápido y cuerpo lento
- ↙ Disasociación corporal

Cuerpo en el espacio:

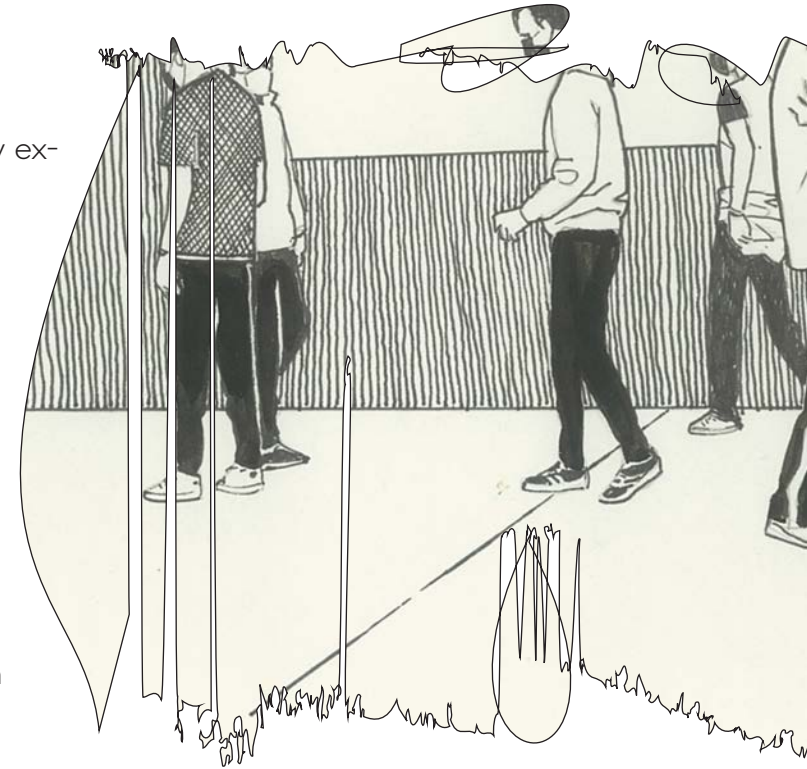
- ↙ Ir de un punto a otro punto en línea recta
- ↙ Ir de un punto a otro punto en línea curva
- ↙ Ir al techo
- ↙ Ir al suelo
- ↙ Ir andando con diferentes maneras de caminar
- ↙ Ir impulsado por diferentes partes del cuerpo: nariz, pelvis, pecho
- ↙ Ir abierto (extrovertido), ir cerrado (Introvertido)

Moción aparte es el trabajo con el tronco como motor e impulsor de la acción.

También el trabajo con brazos y manos como centro de la Expresión.

Para cada uno de estos principios hay numerosos ejercicios que realizan los alumnos, tanto individualmente como en pareja.

También hay ejercicios con palos, con cintas, con telas, con abanicos, etc.



El siguiente trabajo corporal tiene que ver con el conflicto, pero en su primer nivel, en su nivel primario:

- ↖ Conflicto o oposición con las diferentes partes del cuerpo (Las piernas quieren ir al suelo, el tronco quiere ir al techo)
- ↖ Conflicto entre dos actores mediante un palo, una cinta, donde uno es Protagonista y el otro Antagonista.
- ↖ Conflictos muy sencillos pero que luego servirán para que el actor comprenda la complejidad de los conflictos en las obras de teatro

Las posibilidades expresivas del cuerpo, inseparables de la energía, se hacen visibles con la "danza", siguiendo una música. El espacio y el tiempo (ritmo) se hacen presentes en el movimiento del actor. Energía en el espacio que se vuelve energía en el tiempo. Y energía en el tiempo que se hace energía en el espacio. "Danzando" el actor va realizando una especie de improvisación personal, con su propio cuerpo, con su energía y su expresión.

El trabajo con el cuerpo es fundamental en todo el que se quiera acercar al teatro, ya seas alumno de una escuela de teatro o interno de una cárcel.

El siguiente trabajo con el cuerpo es el trabajo con la máscara.

La máscara solo vive con el cuerpo. La máscara da un grado de libertad a quien la utiliza, pues se siente protegido tras ella.

El primer trabajo con la máscara es el trabajo con La Comedia del Arte y sus personajes: Arlequín, Pantalone, Dotore, Colombina, Enamorados.

Cada personaje de la Comedia del Arte es una estructura corporal compleja, que exige del actor control y precisión. Y luego está el uso de la máscara con su juego de cuello, brazos y manos. Este trabajo que realizan con David González pasa a una segunda fase con el trabajo con máscaras neutras o máscaras que no tienen nada que ver con la Comedia del Arte. Los

personajes son personas de hoy en día y, a partir de esos personajes tipos, se comienza a trabajar con la improvisación. Improvisan los personajes de la Comedia del Arte e improvisan los otros personajes con máscara.

Con la improvisación, herramienta fundamental del actor, el alumno llega a la cima de su expresividad individual. Donde maneja sus hilos creativos sin necesidad de un autor o un director. Es el trabajo fundamental del actor con sí mismo.

LA EMOCIÓN

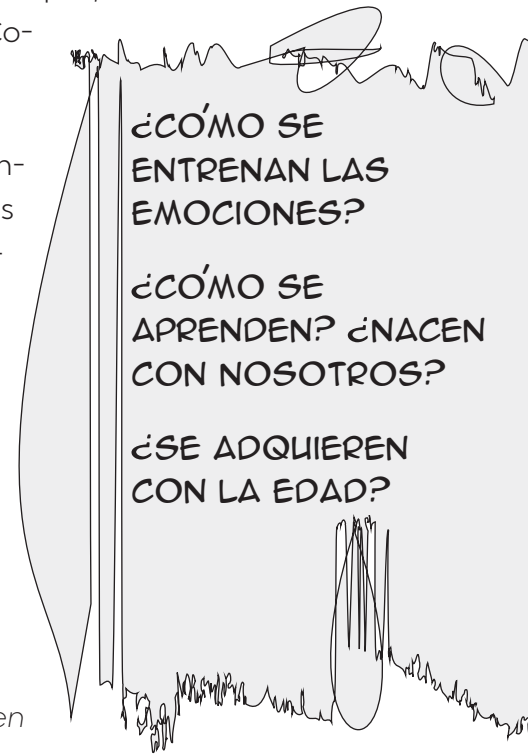
El trabajo con la emoción es fundamental para cualquier aspirante actor, pero sumamente complicado y complejo para un interno de la prisión.

¿Cómo se entrenan las emociones? ¿Cómo se aprenden? ¿Nacen con nosotros? ¿Se adquieren con la edad?

El sistema emocional está muy presente en todas las actividades de los internos. La emoción siempre en primer término, por más que ellos disimulen, se avergüencen, o traten de mostrar una fortaleza que no tienen.

Con las emociones trabajamos lo mismo que si trabajásemos con el cuerpo. El cuerpo, junto con la voz, se controla con la voluntad, la emoción no. Stanislavsky ya se dio cuenta de ello y va a pasar de la memoria emotiva a las acciones físicas, creando así el método de las acciones físicas. El cuerpo como motor e impulsor de la emoción.

Si en el primer Stanislavsky se proponía trabajar de dentro hacia fuera, nosotros proponemos a los alumnos trabajar de fuera a adentro. Lo que no implica que, al mismo tiempo, y casi sin darnos cuenta, trabajemos también de dentro a afuera. Esto está muy determinado por la



edad de los alumnos. Con alumnos mayores es más fácil trabajar de adentro hacia afuera, pues ya cuentan con una personalidad más definida y con una memoria emotiva más desarrollada. Trabajando de fuera a adentro lo que enseñamos a los alumnos es fundamentalmente la comprensión de las emociones, centrándonos en las seis emociones básicas que mezcladas entre sí dan lugar al entramado emocional de los personajes. Entramado que no tiene la complejidad de la vida cotidiana.

La genial intuición de Antonin Artaud, célebre poeta y dramaturgo francés, cuando alrededor del año 1932 escribe – premonitoriamente – que:

La respiración acompaña al sentimiento, y se puede entrar en el sentimiento a través de la respiración, a condición de haber logrado discriminar qué respiración corresponde a cuál sentimiento.

Alba Emoting, el método creado por la neuróloga Susana Bloch, al mostrar el patrón respiratorio específico para cada una de las emociones básicas, cumple efectivamente con la "condición de haber logrado discriminar qué respiración corresponde a cuál sentimiento". Además, al demostrar experimentalmente que es posible generar la emoción a partir de la respiración, Susana Bloch confirma que se puede "entrar en el sentimiento a través de la respiración".

Puede parecer que en el teatro la emoción, para ser creíble, debe de ser igual en la escena que en la vida cotidiana. Pero con muy poco que desplazemos nuestro punto de mira hacia otras formas teatrales ajenas al realismo-naturalista del teatro euro-americano nos encontramos con otras formas de emoción, ajenas a la vida cotidiana, pero igual de creíbles: como se llora en el ballet clásico, en la ópera italiana, en el flamenco, en el teatro Nô japonés. Siempre pura convención. Y solo puede ser así dado que en el escenario la emoción es siempre re-sentida (sentida de nuevo) y no sentida por primera vez, pues sino el escenario sería la puerta del manicomio.



Siempre que nos emocionamos ocurren en nosotros tres tipo de fenómenos:

- ↯ Los fenómenos fisiológicos tienen que ver con el cuerpo y su patrón postural en función de cada una de las emociones.
- ↯ Los fenómenos expresivos tienen que ver con el centro de expresión: la cara. Cada emoción tiene un patrón postural de la cara.
- ↯ Los fenómenos subjetivos tienen que ver con los ojos y, evidentemente, con las imágenes interiores de cada uno.

Los fenómenos fisiológicos son los más visibles, pues comportan siempre cambios posicionales del cuerpo y respiratorios. Los fenómenos subjetivos son los menos visibles, pero muy importante para actuar, por ejemplo, en el cine.

Dado que el teatro no es igual a la vida cotidiana, sino que se trata de una vida mucho más condensada y destilada, las emociones que pueden sentir los personajes podemos también condensarlas en 6 grandes familias: Cólera, Miedo, Tristeza, Alegría, Erotismo y Ternura. Estas emociones nunca se dan de una en una, sino que aparecen combinadas entre sí dando lugar al entramado emocional de los diferentes personajes.

Cada una de estas emociones tiene un reflejo en el cuerpo, en la respiración, en la expresión y en los ojos. Unas tienden a tensionar el cuerpo y otras a relajarlo. Unas tienen a la proximidad y otras al alejamiento.

El acto de aprender el patrón postural de cada una de ellas, es para el alumno como si se tratase de hacer meros ejercicios, corporales-respiratorios.

- ↯ **Cólera:** El aire entra y sale por la nariz. Cuerpo tenso. Puños apretados. Entrecejo fruncido. Mentón bajo. Mirada baja. Tendemos a aproximarnos.
- ↯ **Miedo:** El aire entra con un gran golpe de diafragma. Cuerpo tenso. Ojos y boca abiertos al máximo. Los brazos y manos tienden a proteger la cara. Tendemos como a saltar y alejarnos.

- 🦋 **Tristeza:** El aire entra por la nariz en diferentes golpes y tensando el cuerpo. El aire sale abriendo mucho la boca y diciendo A. El cuerpo tiende a relajarse. Los hombros caen. Los párpados caen sin cerrarse. La cabeza tiende a caer. La mandíbula inferior se relaja y tiembla.
- 🦋 **Alegría:** El aire entra por la nariz y sale por la boca golpes de diafragma diciendo A. El cuerpo tiende a relajarse. La cabeza cae hacia adelante o hacia atrás. Los párpados se relajan. Las rodillas hacen un movimiento de muelle con todo el cuerpo. Tendemos a aproximarnos.
- 🦋 **Erotismo:** El aire entra y sale por la boca que está siempre abierta con el rictus de la risa y diciendo A. El cuerpo se relaja. La cabeza cae hacia atrás. Los párpados se relajan. La pelvis, totalmente relajada, se mueve. Las manos tienden a tocar la cabeza, el pecho.
- 🦋 **La ternura:** El aire entra y sale por la nariz. La boca cerrada pero con la mueca de la risa. El cuerpo se relaja. Los párpados se relajan. La cabeza cae hacia un lado. El aire que entra y sale canturrea algo tranquilo. Los brazos tienen a sostener un niño en sus brazos.



Estas emociones viven en los diversos personajes teatrales, según las diferentes situaciones a que se ven sometidos. Es muy difícil que un personaje se sustente en una sola emoción, por eso en situación de representación, como en la vida misma, se dan muy mezcladas.

La emoción dominante de cada situación es la que determina la escena, pero a menudo vemos que los personajes, aun siendo una escena claramente de alegría, por ejemplo, se tiñen con otras emociones. ¿Qué quiere decir esto? Que las emociones químicamente puras no existen.

Las emociones son respuestas a un estímulo. Si la respuesta dura mucho en el tiempo se convierte en un estado de ánimo. La tristeza si dura mucho en el tiempo se convierte en depresión.

A la hora de actuar este método permite al alumno determinar cuál es la emoción dominante de su personaje y así actuará con una guía más clara.

Este método de Susana Bloch es el que utilizamos para que, trabajando de fuera a dentro, los alumnos conozcan el mecanismo de cada una de estas 6 emociones básicas, sus fenómenos fisiológicos y expresivos, y puedan encarar muchos mejor sus personajes.

Los fenómenos subjetivos que se hacen visibles sobre todo a partir de la mirada están estrechamente relacionados con el trabajo de dentro a fuera.

Además de utilizar la memoria sensorial y la memoria sensitiva, con los alumnos de la cárcel utilizamos también otros métodos para trabajar esa emoción interior:

- 🦋 Método de hablar: Hablar de su familia (real o imaginaria), de sus hijos, de sus amores...
- 🦋 Método de escribir: escribir una carta al padre (real o imaginario), escribir sobre la vergüenza...
- 🦋 Con los ojos vendados relacionarse con otro compañero/a.
- 🦋 Con los ojos abiertos acción/reacción. Aproximarse, alejarse.
- 🦋 Moverse sin tocarse.
- 🦋 La emoción a partir de danzar una música que tenga una gran carga emocional.
- 🦋 Uno lee un texto y el otro/a se mueve desde la emoción.

Todo son pequeños ejercicios para conseguir que el mundo interior del interno/a se movilice.

Un gran vehiculador de la emoción, tanto desde dentro como desde fuera, es el cuerpo.

Por desgracia la emoción no se puede dominar con la voluntad, pero trabajando desde fuera la voluntad puede controlar los patrones corporales-respiratorios.

Curiosamente, el día de la representación, ante sus compañeros de Modulo, la emoción fluye con gran presencia entre los internos que actúan, lo que hace que el espectáculo se llene más de intensidad y contenido.

Ese plus emocional, que evidentemente no se puede controlar con la voluntad, y que da la actuación, hace que muchos internos e internas rompan a llorar al término de la representación.

Trabajar con las emociones de los internos sin entrar en su privacidad, sin utilizar su situación personal, ese es el reto y la dificultad, pero, al mismo tiempo, produce en nosotros una gran emoción el verlos actuar, el ver que hemos cumplido nuestra misión. El ver que el teatro es siempre "sanador", tanto para ellos como para nosotros.

LA VOZ

De los tres elementos que conforman un actor – cuerpo, emoción y voz – la Voz es sin duda el elemento más difícil para los internos del Taller de Teatro de la Cárcel de Asturias.

Dada su juventud, el cuerpo no les plantea grandes problemas, la emoción la consideran muy personal y tratan en todo momento no expresar sus emociones. La voz, que junto con el cuerpo, puede controlarse con la voluntad, tiene muchos elementos técnicos difíciles de asumir por los internos.

Unos vienen con muchas deficiencias tanto respiratorias como articulatorias. Otros con muchos malos hábitos sobre el uso de la voz (el tabaco, por ejemplo) Algunos traen acentos de su región de origen, muy difíciles de quitar. Algunos también carecen de volumen y cuentan con una voz que no tiene recorrido entre el grave y el agudo. Y, finalmente, la gran mayoría lee muy mal y tiene una baja comprensión lectora. Esa es la razón de realizar con los internos ejercicios con palabras: decir sinónimos, aumentativos, diminutivos, palabras que se relación con un tema establecido, hablar diciendo solo una palabra de cada vez, etc. Algo que no solo estimule su articulación, sino también su memoria y su conocimiento del español.

La palabra es aire y si no hay aire no hay palabra

MECANISMO DE LA VOZ: FONACION Y ARTICULACION

- ↖ **Respiración:** Soplar. Cuerpo erguido y relajado. Respirar es tensión/relajación
- ↖ **Fonación:** cuerdas vocales y su función de producir sonido
- ↖ **Articulación:** Intervienen: labios, lengua, mandíbula inferior, mejillas, velo del paladar

Mover todo esto. Palabras que lo mueven: REÑO, LUNA, CRUDELE

- ↖ **Ejercicio:** En frente, por parejas, mover la cara, haciéndose muecas, y movilizand así todas las partes de la cara y de la boca que intervienen en la articulación. Podemos hablar de una gimnasia articulatoria.

Ejercicios con fonemas para imposter la voz

TOR
MAM
BAM
LAM
MA, ME, MI, MO MU
MAÑANA, MEÑENE, MONINI, MOÑONO, MUÑUNU
MI MAMA ME MIMA
MI MA ME MI MAMA

La voz hablada se apoya en las consonantes

La voz cantada en las vocales

Las palabras que comienzan por vocal son las más difíciles

ANTIGONA
AHORA
ANTES
ANUAL
ANUARIO
ANUALIDAD

Palabras que tienen todas las vocales: Murciélago, Ayuntamiento.

Frases con muchas vocales: *Tengo un murciélago homeopático que me ha regalado mi abuelito que se lo han dado en el ayuntamiento, y esto es incuestionable.*

CUALIDADES DE LA VOZ HABLADA

Las cualidades de la voz hablada: Tono, Intensidad, Cantidad y Timbre

Tono de la voz

Medio, agudo, grave. El trabajo del tono se hace imitando animales. Donde resuena el animal es donde está el tono

En relación con el tono vocal están los resonadores que son lugares de nuestro cuerpo donde el alumno puede colocar la voz y conseguir así diferentes tonos y coloraturas de la voz.

Los resonadores que trabajan los alumnos son el de máscara, que sería el tono medio, el de Cabeza, que sería el tono agudo, el pecho, que sería el tono grave. A estos tres resonadores podemos añadir el resonador de estómago y el del occipital de la cabeza.

🦋 **Tono medio:** la Oveja

🦋 **Tono grave:** la Vaca

🦋 **Tono agudo:** el Gato y el Gallo

Intensidad de la voz

Hablar alto / hablar bajo. La intensidad más baja es el susurro.

Cantidad de la voz

Hablar lento / hablar rápido

Timbre de la voz

El timbre es el color de la voz de cada uno. Viene determinado por el resonador principal de la voz. No se puede cambiar.

Hablar es mezclar estas tres cualidades: tono, intensidad y cantidad.

Ejercicios

- 🦋 por parejas, hablar en una lengua inventada, con diferentes tonos, intensidades y cantidades.
- 🦋 Por parejas, uno con la mano va indicando al otro donde tiene que colocar la voz que va repitiendo un texto: medio, grave, agudo.

Con estos ejercicios el alumno pierde el miedo vocal, adquiere agilidad vocal, similar a la corporal, y aprende a luchar con la monotonía vocal. Cada personaje habla con un tono, cantidad e intensidad diferentes. No habla igual el Rey que el Siervo. De ahí la importancia de la agilidad vocal a la hora de actuar.

HERRAMIENTAS DE LA VOZ HABLADA

La Voz Hablada cuenta en su articulación con una serie de herramientas que son fundamentales para la buena expresión oral:

La acentuación

El acento puede ser gramatical y expresivo.

Ejemplo de acento expresivo: En una frase ir poniendo cada vez el acento en una palabra diferente y veremos cómo cambia el sentido.

La frase: *Existe el silencio de los viejos, tan cargado de sabiduría.*

Pausa

Las Pausa puede ser; respiratoria, lógica y psicológica.

La Pausa respiratoria y lógica está implícita en el texto, la psicológica la pone el actor. La Pausa psicológica se coloca antes o después de la frase o palabra que se quiere remarcar. Tiene que ver con el subtexto, que es lo que se piensa y no se dice, lo que está por debajo del texto, y es específico de la intención que quiera poner el actor.



Coma

La coma obliga al oyente a esperar lo que sigue. El oyente queda un segundo en suspenso. La coma gramatical del texto, puede cambiarse de sitio o quitarse según la expresión e intención que se quiera dar al texto, siempre que el sentido del mismo no se pierda.

Punto

El punto sirve para separar las ideas del texto. Acaba una idea y hay un punto.

Interrogacion

La interrogación es una pregunta. Si esa pregunta no es oída como tal por el interlocutor no hay deseo de contestar.

Exclamacion

La exclamación debe despertar en el oyente una reacción de compasión, interés o protesta.

Afirmacion / Negacion

La afirmación afirma una idea para el oyente. La negación la niega

Una vez comprendidas todas estas herramientas vocales proponemos al alumno decir una frase de todas estas maneras posibles: afirmativa, negativa, interrogativa, exclamativa, con pausas o sin ellas, etc.

La frase es: *¡No envíes esa carta ahora, puede ser peligroso!*

La entonación (es decir el tono de la voz) con la acentuación de las palabras son los portadores del sentido de todo texto hablado.

Con un texto que saben de memoria los alumnos les proponemos los siguientes ejercicios

- ↯ Repetir el texto quieto, andando, saltando
- ↯ Repetir el texto con diferentes velocidades e intensidades
- ↯ Repetir el texto con diferentes tonos

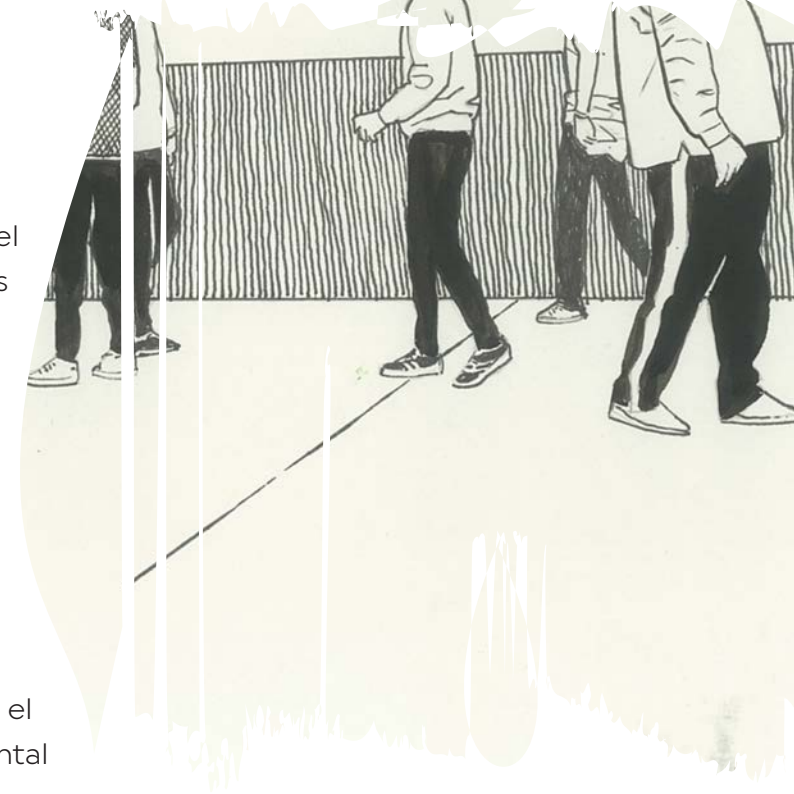
VOZ Y CUERPO

El cuerpo es el andamiaje o soporte de todo el trabajo vocal del actor. El cuerpo impulsa las palabras, las acciones vocales. El cuerpo acompaña con su gestualidad la palabra del actor. A veces haciendo algo que contradice la palabra, a veces haciendo algo que favorece la palabra. El cuerpo es inseparable de la voz. Al hablar, al decir un texto, la razón y la emoción sustentan ese texto, se hacen visibles a través de dicho texto.

Existen varios lenguajes en funcionamiento en el momento en que el actor actúa y es fundamental que el alumno sea consciente de ello:

- ↯ **Lenguaje de las palabras** (como las define el diccionario)
- ↯ **Lenguaje de la voz** (timbre, ritmo, tono, volumen, pausas)
- ↯ **Lenguaje del cuerpo** (los ojos, la fisonomía, la posición corporal)
- ↯ **Lenguaje del cuerpo en el espacio** (los movimientos, las distancias)
- ↯ **Lenguaje inconsciente** (todo aquello que el actor piensa o siente pero no tiene tiempo de verbalizar, ya que somos capaces de pensar mil cosas por segundo pero no de verbalizarlas)

Si en la palabra hablada cambiamos algún punto de articulación – hablar con la lengua pegada al paladar superior, hablar con la boca cerrada, cambiar la R por la G, etc. – o si hablamos con diferentes acentos (acento gallego, andaluz, chino, ruso, etc.) aparece una voz diferente que es la voz del teatro cómico, de farsa, de la astracanada.



En los papeles que ha de interpretar el actor y también el interno nos encontramos con tres tipos de texto que se corresponden con las tres formas dramáticas fundamentales: Tragedia, Drama y Comedia.

- 🦋 **Texto subjetivo** donde el sujeto del texto es la primera persona. Es la voz del drama y de la tragedia. El actor/actriz se identifica con el personaje.
- 🦋 **Texto narrativo** donde el sujeto del texto es la tercera persona. Es la voz de la Comedia donde el actor no se identifica con el personaje.
- 🦋 **Texto visceral** donde no sabemos quién es el sujeto del texto. Es la voz del monologo interior en literatura y del teatro contemporáneo.

En el texto de cualquier obra de teatro el actor se enfrenta constantemente a fragmentos donde se alterna lo subjetivo y lo narrativo.

Además de los tres pilares en los que se sustenta la actuación: cuerpo, emoción y voz, el alumno-interno también tiene que aprender que es un conflicto y como funciona. El conflicto como motor del teatro desde los griegos hasta Samuel Beckett.

Ejercicios

- 🦋 Conflicto entre dos actores unidos por un palo: acción-reacción.
- 🦋 Conflicto entre dos actores unidos por una cinta, que siempre ha de estar tensa: acción-reacción
- 🦋 Conflicto entre dos actores, sin palo ni cinta, que hacen acción-reacción solo con su cuerpo.
- 🦋 Ejercicios de conflicto clásico entre un Protagonista, que es el quiere cambiar la realidad, y un Antagonista que no la quiere cambiar. Evidentemente el Protagonista y el Antagonista van a tener sus razones, que pueden ser ocultas o no, y van a tener también una relación social y una relación emocional (que siempre sale de un pero).

ENSAYAR UNA OBRA

Para los internos del Taller de Teatro de la Cárcel ensayar una obra es lo que más les cuesta. Hay que tener en cuenta que algunos nunca fueron al teatro y muchos solo recuerdan alguna representación escolar donde participaron como actores o como espectadores.

La primera dificultad que tienen es comprender y memorizar el texto.

Los primeros días de ensayo los dedicamos a hacer un trabajo de explicación de la obra, palabra a palabra, replica a replica. Que entiendan bien el significado de la obra, el significado de su personaje. En esta fase leen varias veces la obra y van cogiendo el tono vocal de su personaje.

La siguiente fase es ensayar ya de pie y con las acciones de la obra. Aquí el primer elemento es el cuerpo y luego la emoción y la voz. ¿Cómo es el cuerpo del personaje? ¿Es un personaje abierto? ¿Es un personaje cerrado? ¿Cómo anda? ¿Cómo mueve las manos? ¿Cómo mira? ¿Cómo se siente? ¿Cómo habla? ¿Con que tono, con que volumen y velocidad?

Poco a poco hay que conseguir que dejen el texto, que no lo utilicen como tabla de salvación.

Procuramos poner en pie el espectáculo lo antes posible, para que el interno tenga cuanto antes una visión global de lo que vamos a hacer. Esa visión global le obliga a fijar sus acciones, su personaje.

Según los ensayos van aumentando tienen que enfrentarse a la precisión, a la concentración, a la relación teatral con sus compañeros, etc.

Hay que insistir en repetir todo lo más que se pueda y esperar que, una vez más, esa repetición produzca milagros.

Por lo general, y aunque los ensayos siempre nos parecen escasos, el día de la representación, ante sus compañeros, ponen toda su energía y todo lo aprendido intentando llevar la obra a buen puerto. Y siempre lo consiguen. Lo que da sentido a su trabajo y al nuestro.

Por desgracia solo hay una representación y esto nos impide poder seguir ahondando en el trabajo iniciado con ellos. Los casi doce meses dedicados al ensayo de la obra comienzan y terminan en una única representación.

El año pasado dejaron entrar a los familiares para asistir al espectáculo que representaban, "A los hombres del futuro", a partir de poemas de Bertolt Brecht, y esa presencia familiar sirve para que ellos se motiven y se responsabilicen más del trabajo. Los familiares quedan muy gratamente sorprendidos.

Al final de cada Taller tenemos que volver a comenzar con nuevos internos, sin poder profundizar en el Taller anterior. Pero el vínculo con el teatro y con nosotros ya queda establecido para siempre.

DIARIO DEL TRABAJO PEDAGOGICO

Realizado con los internos del taller de teatro antes de empezar a montar un espectáculo.

ENERO, FEBRERO Y MARZO DE 2020

4/2/20

Vienen solo 8 de la UTE 1. Hay un repetidor y otro que había estado y lo dejó.

Les explicamos el Proyecto Europeo. Preguntamos quien va a estar en setiembre. Estarán todos menos uno.

Comenzamos el trabajo:

- 🦶 Juego de pasar la línea: Diferencia entre vida cotidiana y teatro.
- 🦶 Pasar por un espacio frío y otro caliente.
- 🦶 Explicar que el actor consta de tres partes: cuerpo, emoción y voz. Puede existir teatro sin voz, pero nunca sin cuerpo y emoción.
- 🦶 El cuerpo del actor es el signo más visible del hecho teatral.
- 🦶 Partes del cuerpo: Fuerza/Expresión.
- 🦶 El cuerpo en el mimo.
- 🦶 Utilización de brazos y piernas: según Decroux, según Lecob.
- 🦶 Posiciones abiertas y cerradas. Posiciones mitad abiertas y mitad cerradas.
- 🦶 Posiciones abiertas y cerradas y la emoción.
- 🦶 Cuerpo en el espacio: ir al techo, ir al suelo, ir de un punto a otro.
- 🦶 Andar en el espacio: andar rápido, andar lento.
- 🦶 Andar en línea recta o andar en zig-zag.
- 🦶 Andar y pararse de repente a una palmada.
- 🦶 Andar y juntarse todos en el centro a una palmada.
- 🦶 Andar hacia un punto, pararse antes de golpe y cambiar la dirección hacia otro punto.
- 🦶 Cogidos de las manos, en parejas, insultarse diciendo números.
- 🦶 Cogidos de las manos, en parejas, acariciarse diciendo números.
- 🦶 Trabajo de acción / reacción con un palo por parejas. Lento y rápido.
- 🦶 Trabajo de acción reacción, en parejas, sin el palo. Pequeño y lento.
- 🦶 Mover la pelvis.
- 🦶 Por parejas atacarse con la pelvis y con sonido.
- 🦶 Por parejas acariciarse con la pelvis y con sonido.

12/2/20

- ↯ Calentamiento de las distintas partes del cuerpo en estático, empezando de abajo hacia arriba (tobillos, rodillas, cadera, hombros, brazos y cuello).

Movimiento por el espacio

- ↯ Cambio de ritmo en función de la palmada (2 palmadas más rápido, 1 palmada más lento, "stop" paramos).
- ↯ Cambio de sentido (primero giramos el cuello y luego acompaña el resto del cuerpo).
- ↯ Diferentes formas de caminar (sigilosamente, cojera, embarazada, abriendo y cerrando puertas, con bastón, con prisa).
- ↯ Caminar interrelacionándose (saludo militar, saludo "siglo XVII", saludo efusivo, quitándose la cara de forma altiva).
- ↯ Decir el nombre de un alumno, este marca la forma de caminar y el resto le imita.
- ↯ Decir el nombre de un alumno, este marca un ritmo y el resto lo sigue.

Juegos

- ↯ por parejas, las espaldas pegadas, moverse sin perder nunca el contacto físico.
- ↯ Trabajo con la expresión oral:
- ↯ En círculo señalar a otro y decir un nombre de mujer o de hombre. Al que señalaron señala a otro y dice otro nombre de mujer o de hombre.
- ↯ Señalar a otro diciendo Tierra, Mar o Aire. El señalado tiene que decir el nombre de un animal de lo que se indicó, ya sea Tierra, Mar o Aire.
- ↯ Señalar y decir nombres de árboles.



- ↯ Señalar y decir nombres de flores.
- ↯ Señalar a otro y decirle un adjetivo que parece que le corresponde.
- ↯ Señalar a otro y decirle el animal que le sugiere.
- ↯ Contar una película del Oeste, pero cada uno solo puede decir una palabra y hay que ser lógicos.

19/2/20

- ↯ Andar por el espacio. Hacer un Stop a cada palmada. Juntarse todos en el centro a cada palmada. Andar cambiando de dirección.
- ↯ Andar a cámara lenta.
- ↯ Andar con el cuerpo de piedra, de aire, de hierro, de agua.
- ↯ Andar arrastrado por la nariz, por el pecho, por la cadera lateral, por la cadera frontal, por el culo, por los hombros que tiran hacia arriba.
- ↯ Andar abriendo y cerrando la posición corporal.
- ↯ Andar y cerrar el cuerpo, pero sin brazos, solamente con el pecho.
- ↯ Realizar un cuadro plástico con el cuerpo abierto.
- ↯ Realizar un cuadro plástico con posiciones cerradas.
- ↯ Realizar un cuadro plástico a partir de una primera posición, ¿Qué historia se cuenta?
- ↯ Realizar lo mismo con la voz: Uno comienza haciendo un sonido y los demás se van sumando.
- ↯ Hacer una maquina con los cuerpos, el movimiento y el sonido. Van entrando de uno en uno.

Acción / Reacción

- ↯ Acción entre dos con un palo. Uno empuja el palo y el otro reacciona a ese empuje. Luego empuja él.
- ↯ Lo mismo con una cinta. Aquí hay que tirar. La cinta tienen que estar siempre tensa y paralela al suelo.
- ↯ Acción/ reacción sin palo ni cinta. Primero pequeño, luego grande.
- ↯ Acción / reacción colaborando con el otro y no colaborando.
- ↯ Dar una puñalada al otro y este reacciona con su cuerpo.

- 🐾 Dar una bofetada al otro y este reacciona con su cuerpo.
- 🐾 Jugar a "Curro Jiménez". En un brazo una manta, en la otra una navaja. Estar rodeado. Defenderse girando.
- 🐾 En todos los ejercicios de acción / reacción lo que importa es el STOP. En ese momento la energía en el espacio se convierte en energía en el tiempo y está retenida pronta a explotar nuevamente convirtiéndose nuevamente en acción.
- 🐾 Trabajo con la emoción de fuera hacia adentro.
- 🐾 Trabajo con las 6 emociones básicas: Colera, Miedo, Tristeza, Alegría, Erotismo y Ternura. Aprender los patrones y trabajar con ellos.
- 🐾 Trabajo con la emoción de dentro a fuera.
- 🐾 Memoria sensorial: Ejercicios.
- 🐾 Memoria sensitiva: La habitación de mi infancia.
- 🐾 Palabras y respuesta corporal: Acción-Reacción.

26/2/20

Calentamiento

- 🐾 Calentamiento de las distintas partes del cuerpo en estático, empezando de abajo hacia arriba (tobillos, rodillas, cadera, hombros, brazos y cuello).

Movimiento por el espacio

- 🐾 Cambio de ritmo en función de la palmada (2 palmadas más rápido, 1 palmada más lento, "stop" paramos).
- 🐾 Cambio de sentido (primero giramos el cuello y luego acompaña el resto del cuerpo).
- 🐾 Diferentes formas de caminar (sigilosamente, cojera, embarazada, abriendo y cerrando puertas, con bastón, con prisa).
- 🐾 Caminar interrelacionándose (saludo militar, saludo "siglo XVII", saludo efusivo, quitándose la cara de forma altiva).
- 🐾 Decir el nombre de un alumno, este marca la forma de caminar y el resto le imita.
- 🐾 Decir el nombre de un alumno, este marca un ritmo y el resto lo sigue.

Juegos

Juego de máscaras faciales:

2 filas una enfrente de la otra, el primero de una fila pone una máscara facial y camina en dirección a un compañero de la otra fila, a medida que se acerca va cambiando la cara y cuando llega frente al compañero este copia la máscara que le deja y la va cambiando a medida que se acerca al siguiente compañero, así sucesivamente.

Juego preguntas y respuestas:

2 filas una frente a la otra, preguntas en grave y respuestas en agudo.

Juego "que estás haciendo":

Se forma un círculo con una persona en el centro que está realizando una acción (ej. afeitarse) uno de los del círculo se le acerca y pregunta ¿Qué estás haciendo? y este responde otra cosa que no sea la acción que está realizando (ej. jugar al tenis) la persona que venía del círculo se queda en el centro jugando al tenis y así sucesivamente.

Juego de mímica:

Adivinar un oficio sin hablar

Juegos por parejas:

Espejos, acción reacción (con cuerdas), invadir el espacio del otro sin llegar a tocarse.

Se explica La Comedia del Arte y se hacen los personajes de la Comedia del Arte: Pantalone, Dottore, Arlequin, Colombina, Enamorados.

EN TODOS LOS EJERCICIOS DE ACCIÓN / REACCIÓN LO QUE IMPORTA ES EL STOP. EN ESE MOMENTO LA ENERGÍA EN EL ESPACIO SE CONVIERTE EN ENERGÍA EN EL TIEMPO Y ESTÁ RETENIDA PRONTA A EXPLOTAR NUEVAMENTE CONVIRTIÉNDOSE NUEVAMENTE EN ACCIÓN

Primero hacen el molde del personaje sin máscara, luego con la máscara.

Leen la carta que han escrito a su padre y lo que han escrito sobre La Vergüenza. Hablamos y leemos un poco otros textos.

Necesitan trabajar la voz.

4/3/20

Vienes todos, menos uno que ha quedado de baja.

Trabajamos una hora con la Voz

- ↙ Trabajo de respiración
- ↙ Trabajo de fonación
- ↙ Trabajo de articulación.
- ↙ Cualidades de la Voz: Tono, Intensidad, Cantidad y Timbre
- ↙ Trabajo con los resonadores: Máscara, Pecho y Cabeza
- ↙ Luego hacemos una primera lectura y un primer reparto de "Europa, Europa", el espectáculo que se va a hacer.

11/3/19

- ↙ Hoy no vienen todos. Faltan los de la UTE2.
- ↙ Trabajamos un poco de voz. Repasamos las emociones.
- ↙ Luego leímos "Europa, Europa" y fijamos un reparto. Ahora tienen que ponerse a estudiar el texto, que siempre es lo más difícil.

Pasado el confinamiento, el pasado 29 de Julio comenzamos nuevamente nuestro trabajo en el Taller de Teatro. El encuentro con los alumnos fue muy emocionante y su actitud hacia nosotros muy cariñosa y respetuosa.

Comenzaremos a ensayar el espectáculo "¡Europa! ¡Europa!", que cuenta lo que le ocurre a un emigrante africano en Europa, y la representaremos el próximo mes de Diciembre en las actividades de Navidad.



TEATRO NUCLEO

TALLER TEATRAL EN LA CÁRCEL
DE FERRARA 'C. SATTÀ'

TEATRONUCLEO.ORG



OTRAS VIDAS

PRACTICAS TEATRALES EN LAS CÁRCELES EUROPEAS

de Horacio Czertok

EL TRABAJO DEL TEATRO NUCLEO

Generalmente definimos profesional a quien hace lo que hace para vivir. En nuestro teatro cultivamos en cambio lo contrario: lo es quien vive para hacer lo que hace. Nosotros hemos siempre formado como actores a las personas que pedían integrarse. Luego, mas allá de los actores/actrices de nuestro grupo, cada contexto de trabajo genera y determina las condiciones en las cuales formar a los **ACTUANTES**: el teatro comunitario, el grupo terapéutico de drogadictos, el grupo de pacientes psiquiátricos, el grupo de presos.

La escuela de teatro convencional propone como "profesional" una formación en el arte de fingir con excelencia, de ser capaces de fingir otra identidad en modo creíble, o sea lo que llamamos interpretación, o bien de representarla, sin ninguna intención de verosimilitud. Stanislavsky desconcierta cuando dice al actor: **NO TE CREO**. Como sabemos se opone a ambos sistemas: en cambio propone al actor de excavar en la memoria de su propia experiencia de vida, para obtener fragmentos significativos capaces de determinar sentimientos verdaderos. Sentimientos que oportunamente elaborados podrán ser asignados al personaje. ¿Habrás leído a Spinoza? El cual en su proposición 18 escribe: "el hombre, a causa de la imagen de una cosa pasada o futura, es afectado por el mismo efecto de gozo o tristeza que por la imagen de una cosa presente". Stanislavsky: "el personaje tiene un pasado, una biografía, un subconsciente que genera sus gestos". Determinarán las emociones con las cuales el actor dará vida a las relaciones con los otros personajes, que serán percibidas como auténticas por el espectador. Es el *sistema* - aunque Stanislavsky nunca aceptara esta definición, y que en la praxis norteamericana se llamara *Método*. Formando actores que darán la impresión de ser auténticos en sus expresiones. *Esse est percipi*: son auténticos en la medida en que nuestro aparato sensorial las perciben como auténticas. Y por tanto les creemos, en cuanto la verdad de sus emociones genera la sensación de autenticidad.

Es probable que vista su formación clásica, Stanislavsky haya leído el *Arte Poetica* de Horacio, donde dice "aut agitur res in scaenis aut acta refertur", la acción dramática o vive en escena, o se narra como sucedida. Si así fuera, su sistema es exactamente la estrategia necesaria para enfrentar un tal aut-aut, porque actores capaces de crear personajes auténticos- necesarios para la vida escénica, requieren apropiadas dramaturgias y puestas en escena. Bajo esta luz podemos decir tranquilamente que Stanislavsky no ha inventado

GENERALMENTE DEFINIMOS
PROFESIONAL A QUIEN HACE LO
QUE HACE PARA VIVIR.

EN NUESTRO TEATRO
CULTIVAMOS EN CAMBIO LO
CONTRARIO: LO ES QUIEN VIVE
PARA HACER LO QUE HACE

un nuevo teatro, sino que ha interpretado técnicamente la observación horaciana, y nos ha legado la posibilidad de realizarla.

La metodología de corte stanislavskiana ha llevado a nuestros alumnos-actores a un contacto orgánico con el propio mundo interior. Requerido por el personaje, el actor busca en sí mismo esas emociones que a menudo duermen en las profundidades o bien navegan

a pelo de agua entrelazadas y cubiertas por las reglas del comportamiento social. En el ambiente protegido del laboratorio teatral, el actor se concede a aceptarlas y vivirlas, y por tanto de poder conocerlas. La formación actoral resulta a sí una forma de alfabetización emotiva indirecta pero eficaz. Un beneficio específico de este tipo de trabajo teatral, que no enseña a mentir en modo convincente, sino a descubrir como ya mentimos, como lo que llamamos identidad sea un personaje construido a lo largo de los años. Realizando las acciones que llevan a la creación del personaje, comprendemos como hemos llegado a crear lo que llamamos "yo". Y como sea posible modificarlo.

Desde el inicio de mi vida en el teatro, en la Patagonia de los años '60, me fue siempre clara la necesidad de formar yo mismo a los actores que fueran capaces de realizar mis ideas escénicas. Todo inició con la llegada a la ciudad - Comodoro Rivadavia - de un maestro de teatro, Jesús Panero de Miguel, enviado por el Ministerio de Cultura de Buenos Aires a enseñar teatro: era un stanislavskiano convencido. En pocas semanas logramos crear un grupo y así concebí y dirigí mi primer espectáculo. Habríamos luego profundizado la formación con Renzo Casali y Liliana Duca y el grupo con el que habríamos formado la Comuna Baires: habían aprendido el Método con William Layton, disidente del Actor's Studio radicado en España. El teatro como instrumento de investigación y de creación en la Comuna como laboratorio permanente, más allá del teatro. El Método para crear el "hombre nuevo" que soñábamos con el Che Guevara.

Para el teatro que creíamos necesario había que formar actores especiales. Que transpiraran autenticidad, que no soñaran carreras artísticas sino que en cambio sintieran el teatro como una militancia de la vida, más allá de las formas burguesas de la política y del teatro. Capaces de relacionarse con espectadores no domesticados, tan auténticos cuanto probaban a serlo los actores. El encuentro era siempre explosivo, de altísima densidad humana. No era tanto lo que decíamos - se habla siempre poco, en nuestros espectáculos - sino aquello que el encuentro era capaz de generar. Un teatro de actores, como actores fueron Stanislavsky y mis maestros. A los directores importa poco como se conduce el actor para dar un resultado. Como lo logra, es su tarea. Obtener autenticidad escénica implica jugarse completamente, arriesgar profundas de identidad, porque sufrir y gozar con el personaje con la intensidad y la verdad que exige la relación con el espectador (lo que da sentido a la escena) es un juego donde no es posible esconderse. El espectador desea y exige todo. El actor quiere encontrar al espectador en la verdad de su deseo, y esa verdad arde como hierro incandescente. El director maniobra y espía el juego, pero es el actor quien se quema. Por ello es necesario un director-didacta en grado de empatizar con sus actores, y que este tan atento al proceso cuanto a los resultados.

A la cuestión vocacional, a la densidad y calidad de ánimo que requiere este juego, hay que sumar todas las dificultades existenciales del intento. Hacemos teatro en lugares complicados y con un público de espectadores no profesionales. Calles, plazas, fábricas abandonadas, patios de hospitales, cárceles. Los actores deben ser también maquinistas, electricistas, limpiadores. Llegados al sitio antes que nada hay que limpiar y ordenar el espacio, descargar y montar equipos y materiales. Mas aun: los actores seremos siempre anónimos. De nuestra presencia se recordará el espectáculo y los personajes, pero nombres e identidades artísti-

PARA EL TEATRO QUE CREÍAMOS NECESARIO HABÍA QUE FORMAR ACTORES ESPECIALES.

QUE TRANSPIRARAN AUTENTICIDAD, QUE NO SOÑARAN CARRERAS ARTÍSTICAS SINO QUE EN CAMBIO SINTIERAN EL TEATRO COMO UNA MILITANCIA DE LA VIDA, MÁS ALLÁ DE LAS FORMAS BURGUESAS DE LA POLÍTICA Y DEL TEATRO



cas carecen completamente de importancia en tales contextos. Pasaremos como un meteoro del cual se recordará, tal vez inolvidable, la luz y la emoción del impacto. Pocos actores salidos de una academia tienen el temple necesario para elegir esta condición, si aun entendieran la necesidad, y habrán sido amaestrados a producirse con comportamientos teatrales difícilmente desmontables. Por esto hemos siempre enfrentado el trabajo teatral a partir de la formación. Somos siempre actores que buscan personas que puedan devenir compañeros de creación. Muchos responden a la llamada, pocos descubren una vocación, y menos aun desean cultivarla junto a nosotros. Y no seremos nosotros a elegirlos, por cierto. El trabajo pedagógico consiste en generar un ambiente propedéutico en el cual los participantes tengan posibilidades equas. El proceso esta siempre en manos de los participantes, serán ellos que decidirán cuanto tiempo, coraje y energía dedicarán. El ámbito es siempre colectivo, el proceso siempre individual. Cada uno puede-debe descubrir la propia capacidad creativa, la fuerza para transformar neurosis y vivencias en material poético. Nadie puede realizar este proceso en tu lugar. Y nadie te obliga a hacerlo, no hay constricción. Pero si te embarcas, tendrás que respetar tu propio juego, y justo en esto consiste la función didáctica: observa que respetes las reglas de tu propio juego y señala implacable todas las distancias, subterfugios y mentiras que inevitablemente aparecerán.

Mentir, ya sabemos hacerlo. como sabemos ser auténticos, como cuando éramos niños, hasta que las constricciones culturales nos condicionaron: "l'enfant abdique a son extase" (Mallarmé). Vivimos en el teatro de las convenciones sociales, magistralmente analizado por Goffman. En la practica del laboratorio teatral descubrimos como lo hacemos, como ese teatro nos condiciona y enferma nuestras relaciones y como, por medio de la técnica, con la mascara del personaje alcanzar la autenticidad. El juego del teatro, que dominábamos cuando niños: en el laboratorio. Puede emerger y dar salida a nuestras verdades. Como dice la canción "la verdad hace mal", la técnica ayuda a soportar el dolor y a alcanzar el placer de la verdad. Jung explica como el hombre aspira a la verdad y como esta dispuesto a cualquier sacrificio para alcanzarla. El personaje, siempre en situación limite y en la veta de su propia verdad – Hamlet, Tancredi, Vladimir, Francisco, Don Quijote- respira libremente.

Un hombre es todos los hombres. El teatro es el ingenio con el que podemos ser todos los hombres y en ese proceso comprender que hombre somos. Los contextos son diferentes, la situación de los aspirantes actores es la misma, con mayor o menor conciencia, pero tal es el deseo: un transito, un pasaje de la actual condición de sufrimiento y dolor percibida como incomunicable, a su gozosa superación, por medio de la comunicación. El problema es la comunicación, es el secreto. En los orígenes el teatro es comunicación, puesta en común de una situación dada. Un rito propiciatorio, una ceremonia de afiliación. No informa sobre determinados hechos: quiere comprender su naturaleza por medio de la conciencia colectiva. Hamlet dirá: "thus conscience does make cowards of us all": la conciencia nos vuelve cobardes: se puede entender aquí cobardía como temor y respeto frente a lo que es inconcebible – como lo es la muerte. Un tipo de conciencia que debe nacer en ámbito colectivo. No es el reconocimiento al final de la experiencia solitaria, la iluminación del individuo. En cambio es una forma de la conciencia descubierta y elaborada por los griegos, donde era necesaria la presencia de toda la comunidad para realizar ese salto, del mito a la historia, a la ley, por medio de la catarsis. Catarsis en el sentido tematizado por Aristoteles: "acercando el espectador a sus propias pasiones (catarsis de los sentimientos) produce su purificación (catarsis distanciando los sentimientos) por medio de su expresión en la ficción escénica en vez de en la realidad".

En este orden de ideas los participantes mas interesantes en el laboratorio teatral, aquellos que mas aportan y se enriquecen son los pacientes psiquiátricos, los habitantes de las periferias desoladas, los ex drogodependientes, los presos. Hablando de los participantes Grotowski me decía de su perplejidad frente a la actitud de muchos que venían a "aprender el método grotowski" para venderse mejor en el mercado, muy poco interesados al compromiso ético que im-

**EN LOS ORÍGENES EL
TEATRO ES COMUNICACIÓN,
PUESTA EN COMÚN DE
UNA SITUACIÓN DADA. UN
RITO PROPICIATORIO, UNA
CEREMONIA DE AFILIACIÓN.**

**NO INFORMA SOBRE
DETERMINADOS HECHOS:
QUIERE COMPRENDER SU
NATURALEZA POR MEDIO DE
LA CONCIENCIA COLECTIVA.**

plicaba su trabajo, y por lo tanto ya disminuidos, disminuidos morales. Un riesgo que no se corre con nuestros participantes.

En este sentido es relevante y reveladora la respuesta de los presos cuando les preguntamos por que querían participar al teatro. Una pregunta que ponemos siempre en los seminarios, a la cual los candidatos responden a menudo *para expresarme, para mejorar mi carrera, me lo ha aconsejado el terapeuta*. En cambio, a gran mayoría los presos respondieron *para conseguir respeto*. Son ya mas de quince años que continuamos a hacer la pregunta a los nuevos, y la respuesta es siempre del mismo orden. Respeto, dignidad. Nos ha conmovido mucho que si imaginaran que podrían obtenerla con el teatro, es una de las razones por las cuales continuamos a combatir para que esta actividad exista en las cárceles. Nuestra respuesta es siempre: si quieren respeto y dignidad, será necesario que lo ganen.

El teatro es una cosa seria, deberéis dedicaros alma y cuerpo con rigor. Sino obtendréis caridad, aplausos piadosos.

EL LABORATORIO EN LA CÁRCEL

La cárcel, con todo su horror represivo, es igualitario. Paradoja notable: los internos-actores pueden confrontarse con el publico desde esta posición ética: ellos viven en un sistema igualitario, mientras los espectadores viven en la sociedad capitalista. La cárcel resulta una interrupción de la vida capitalista, desde el momento en que no circula dinero y que todos son iguales, con los mismos derechos y deberes.



En nuestro laboratorio en cárcel, como en del Teatro, no existe una separación rígida entre lo que podemos llamar pedagogía y la producción de espectáculos. La creación de espectáculos se acompleja mas aun, porque la composición del grupo varia continuamente, a causa de

los cambios impuestos por la condición carcelaria. Permisos, liberaciones anticipadas, transferencias. Somos una escuadra, solo la casualidad decidirá quien jugará el partido. Por otra parte, fue la casualidad a decidir la base dramática de nuestro primer espectáculo en cárcel, en el 2006.

DE SHAKESPEARE A BECKETT

Había propuesto el Julio Cesar, de Shakespeare: un día estábamos en circulo, jugando con las palabras, estos señores de media edad que con una cierta gravedad modulaban sonidos, y me llega la imagen de senadores romanos; tomamos unas sabanas para hacer de togas, resultaban convincentes. Luego un día había traído conmigo fotocopias del Godot de Beckett, las apoye distraídamente sobre la mesa y Franco, un preso tenebroso y hasta ese momento alejado y bastante molesto para la dinámica del grupo las tomo y comenzó a leerlas en voz alta. Se hizo un silencio notable, las palabras se nos caían encima como cuchilladas. Vladimir y Estragon y Lucky se materializaron en la austera sala que nos sirve de Teatro. De los temas que en el texto aparecen con cadencia musical los presos tenían una conciencia precisa: el pasar del tiempo y la dificultad a hacerlo pasar, la memoria, la espera: en cárcel se espera siempre algo: coloquios, permisos, ritos procesuales. Con gran naturaleza los presos se apropiaron de la metáfora. Shakespeare debía esperar. Ensayo tras ensayo la estructura beckettiana adquirió solidez. En los ensayos abiertos, participados por otros presos e invitados externos, se verifico una participación intensa. Los espectadores interceptaban en pleno la ironía con risas continuas en respuesta a las paradojas, a la relación evidente con las vivencias carcelarias. Recurrimos al auxilio del apuntador, elemento fundamental que consentía a las compañías la disponibilidad de un repertorio variado -necesario para la sobrevivencia. En nuestro trabajo esta función asumió otras utilidades importantes. Permitió la participación de mas actores: no es que los roles sean perfectamente intercambiables, pero la vida carcelaria hace que a veces algunos presos no estén disponibles. Para evitar que esto incidiera negativamente, el hecho que quien apunta conoce la parte hace posible la entrada en esce-



na, si necesario. Desde el principio, de hecho, creamos una dinámica de tipo deportivo. Pero quien apunta no esta esperando intervenir, participa alcanzando los textos. Todos deben leer, así todos leen, valor para nada secundario aquí: podemos decir que se trata de un beneficio secundario de la practica teatral. La desventaja de carecer de la practica mnemónica de los profesionales se transformo en varias ventajas: estimulo a la lectura, especialmente en voz alta, conocimiento del texto, preparación a asumir la entrada en escena al momento, incremento de los vínculos de solidaridad en la dirección de una practica colectiva. Luego, el viaje de la voz de la boca del apuntador a la del actor, consiente a la palabra de entrar mayormente en profundidad. Las condiciones de trabajo no ofrecen una buena acústica. Estos actores

no tienen una educación vocal. La palabra sale del apuntador en modo neutro, casi

un susurro que puede ser odio por el espectador, que viene así preparado a escucharla. El actor la recoge y la utiliza, y el espectador puede apreciar el modo en que la palabra adquiere significado y valor. Se puede objetar que esto quita naturaleza y limita la empatía actor-espectador, pero de hecho estamos frente a una ficción; y el efecto extrañante del apuntador contribuye a llevar la atención al hecho teatral. La maravilla se enciende en el espectador no porque este sea capturado por la ilusión de la naturaleza sino porque, a pesar del evidente artificio -o tal vez justo a causa de este- se logra entrar en empatía con los personajes. Es aquí donde queríamos llegar, no nos interesa cultivar la vanidad de los actores, queremos que los espectadores entren en contacto con Estragon, no con Francesco; con Vladimir, no con Franco. De modo que Francesco y Franco al

contrario deben disminuir su ego, para dar espacio al personaje. Un verdadero ejercicio de humildad. No debe ser casual si Beckett siempre sostuvo que la mejor puesta de Godot fue aquella realizada en el penitenciario de San Quintin (USA). Y Roger Blin me conto de sus dificultades cuando se trato de realizar la primera puesta en Paris, mas de dos años de fatigosos intentos - a Beckett no le convencía ninguno- para encontrar actores "adecuados", que no recitaran o interpretaran sino mas bien "fueran". En esta primera experiencia aprendimos una posible metodología. Temíamos que los textos pudieran ser demasiado difíciles, inalcanzables, para estas personas a las cuales faltaba completamente una formación cultural "adecuada". Fuimos desmentidos por el hambre y la pasión con la cual se apropiaron de Beckett, la maravilla de ver como a través de las palabras comenzaban a delinearse los personajes y como estos los guiaran en el juego entre ellos y los espectadores.

2009 DE WOYZECK A UOZEC

En el proyecto sucesivo partimos sin un texto con una red dramática consistente. En vez de proponer la realización de un espectáculo, abrimos un Estudio: Cantiere Woyzeck. Ahora era necesario pasar del trabajo sobre los personajes realizado con Beckett, a la comprensión de la dramaturgia. Porque es cierto que los actores pueden cambiar personaje, es justo aquí que reside uno de los elementos mas importantes en la practica teatral en cárcel, es decir que es posible cambiar y que es placentero hacerlo, pero es importante comprender como sean las circunstancias dadas a empujar y a menudo a determinar los cambios. Desde el interior de la persona hacia el exterior, y desde el externo dado por las circunstancias hacia el interior de la persona. Los cambios inciden sobre las circunstancias y las circunstancias mutan los fundamentales de los personajes. En este sentido el Woyzeck de Buchner resulto un texto conveniente. Ya su gestación interesa mucho a nuestros actores-presos, es decir la

TEMÍAMOS QUE LOS TEXTOS PUDIERAN SER DEMASIADO DIFÍCILES, INALCANZABLES, PARA ESTAS PERSONAS A LAS CUALES FALTABA COMPLETAMENTE UNA FORMACIÓN CULTURAL "ADECUADA". FUIMOS DESMENTIDOS POR EL HAMBRE Y LA PASIÓN CON LA CUAL SE APROPIARON DE BECKETT.

lectura de una noticia en el periódico, en el cual hacia el 1820 Buchner aprende que un barbero, empujado por la presión social y los celos, asesina su amante y viene luego procesado y condenado a muerte. Se trata de un texto teatralmente incompleto, apenas bosquejado en cuadros, que pueden ser re combinados y cuyos contenidos y posición pueden ser modificados según necesidad, un modo excelente de comprender los mecanismos de la escena teatral. Durante cuatro años trabajamos con decenas de actores y produjimos ocho versiones diferentes, dos de las cuales presentadas en años sucesivos en el gran Teatro Comunale di Ferrara para cientos de espectadores.

Sea la ligereza estructural del texto de Buchner, sea la variedad de situaciones -un circo, un cuartel, las calles de un pueblo, el lago- estimulaban diversas posibilidades, adaptaciones y estilos. Al principio creamos una especie de cabaret en el cual al final se presentaba a todos ese animal particularmente detestable que era el soldado Woyzeck, objeto de maltratos y blanco de todo tipo de burlas por parte de sus camaradas y oficiales, y de la población que llenaba el cabaret buscando diversión. En filigrana se podían leer tantas interpretaciones, pero esto debía ser el trabajo de nuestros espectadores. Las varias puestas se convirtieron en ensayos abiertos a los cuales asistían cada vez grupos de presos, cuyas reacciones aportaban material de estudio y reflexión que luego hacíamos converger en el proceso creativo. De este modo logramos agrandar de mucho el numero de los participantes al laboratorio.

Nos concentramos sobre las situaciones por medio de la improvisación. En aquel periodo los presos que integraban el grupo participaban también a la band musical del instituto, y dedicaban mucho tiempo a ensayar canciones. Al centro reinaba Pepe, optima voz, intuitiva presencia escénica y gran carisma. La compañía no aprecio al principio la propuesta, por respeto obedecían, pero habrían deseado -y lo pedían con insistencia, un guion preciso, una distribución clara. Improvisar no los hacia felices, se comportaban como cualquier compañía diletante, cosa que no dejábamos de hacer notar. A poco a poco, a furia de buscar estos personajes, se entusiasmaron. El pobre soldado Woyzeck y sus relaciones se podían leer muy bien a graves del filtro de las relaciones carcelarias. Mas nadie quería hacer María. Hubo de pasar mas de un año hasta ese día en que Pepe, hasta ese momento poco comprometido con el



Wo -

Interrumpimos capitán y doctor y observamos esta (finalmente) Maria. Quien después de un rato arrastra dentro a Lorenzo, otro napolitano, y de golpe nos encontramos en un *vascio* del barrio español de Napoles. Luego entra Woyzeck y juegan la situación de la traición con el tambor mayor, Pepe-Maria dice estar nuevamente encinta y juega en ese sentido con su gran panza per nadie lo ridiculiza porque es verdaderamente Maria. Es asesinada, como quiere la escena. Y aquí llega el golpe de genio: muerta Maria los demás la han cubierto con una sabana. Se ve el grueso volumen allá abajo, esto inspira a Lorenzo que entra en el espacio llamando a los demás gritando que hay que salvar la criatura. Escenifican una especie de parto fúnebre, haciendo nacer a Charlie, un preso diminuto que se convierte en la criatura, llevada en brazos por Lorenzo. Estoy conmovido, pienso en Bachtin, a la muerte que pare la vida, a estos presos que en modo extremadamente autentico y teatral han encontrado una manera de resolver la escena finalmente banal y obscena del asesinato. La risa suscitada por la acción se ahoga en la tragedia. Afortunadamente tengo el video completo de la improvisación, que muestro a menudo en mis lecciones. En otra improvisación apareció un personaje nuevo, que no existe en la obra original, un cura. Configurando de este modo el trio que empujara Woyzeck al asesinato y luego lo condenara a muerte: capitán, doctor (personaje que anticipa los experimentos del doctor Mengele) cura.

Desde ese momento, con la decidida integración de Pepe, el trabajo común adquirió mayor densidad. Del Woyzeck literario habíamos pasado a Uozec, como nuestros actores comenzaron a llamar al desgraciado protagonista. Había pasado mas de un año desde el inicio del Estudio,

teatro, decidió hacer el personaje. Como sucede a menudo en el laboratorio, sin advertir ni preguntar. Era un problema serio, no se trataba de hacer un travesti: había que trabajar con el femenino que, sosteníamos, existe en todos los hombres. Así, mientras se desarrollaba una improvisación entre un Woyzeck, un capitán y un doctor, por la izquierda del escenario entra Pepe canturreando, ha traído un tacho con una sabana y lava la ropa, mientras protesta porque yzeck (Uozec) la descuida. Una controescena perfecta.

pero estos son los tiempos del laboratorio teatral. Dos fuertes contribuciones a la historia de las posibles dramaturgias del Woyzeck: María asesinada que pare la vida, el cura que agrega la fe a las otras torturas. Tanto da el teatro a la cárcel, tanto la cárcel al teatro. El proyecto tuvo el honor de recibir la medalla premio del Presidente de la Republica Giorgio Napolitano.

Mientras tanto, a nuestras instancias y luego de un considerable trabajo de censo y organización, en el 2011 se había constituido el **COORDINAMIENTO REGIONAL DE TEATRO CÁRCEL**, integrado por las ocho asociaciones que hacían teatro en las cárceles regionales, con un protocolo que la une a la Administración regional y al Ministerio de la Justicia, con la consejería científica de la Universidad de Bolonia.

Hacer teatro en cárcel implica enfrentar muchas problemáticas ligadas sea al teatro sea a las cuestiones jurídico penales, que necesitan continuos ajustes. Además de permitir reflexiones sobre temáticas comunes, hay necesidades que derivan de la falta de formación específica; por medio de prácticos nuestros laboratorios se han convertido en escuelas; en el tiempo y con el sostén regional, las actividades individuales se han unido en la escuela de formación del coordinamiento, única en Italia y en Europa. Además, el coordinamiento publica una revista, "Quaderni del teatro-carcere" sobre las varias temáticas -que ha sido reconocida oficialmente, con la dirección científica de la Universidad de Boloña.

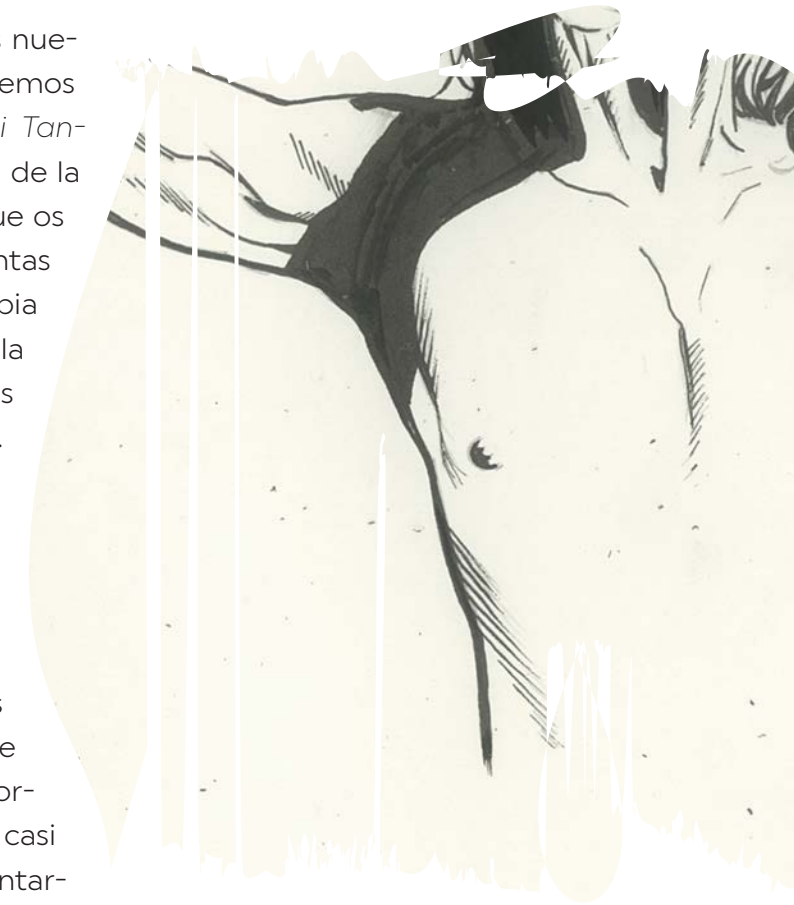
Decidimos, como coordinamiento, generar un tema común, que todos los grupos habrían puesto en escena según la propia sensibilidad y poética, produciendo tantos espectáculos. El primer tema común fue *Jerusalem Liberada*, de Torcuato Tasso.

2013 DE LOS PERSONAJES A LA DRAMATURGIA, AHORA ESPACIO A LA PALABRA: SE CAMBIA OTRA VEZ

Podría parecer un gusto un poco infantil por la provocación fin a si misma, la de poner presos poco "cultivados" de frente a la poesía llamada Alta, y esperar de obtener un resultado creativamente valido. Mas no es así. Me ha siempre encantado la costumbre de los campesinos

toscanos semi analfabetos de recitar las *terzine* dantescas, y de los del Apenino Emiliano de hacer lo propio con las octavas tassianas, en los Maggi. Ligada al gusto y a la capacidad de improvisar poesía, a brazo. Ninguna provocación, sino puro confiarse a la potencia de la poesía, que antes de convertirse en alta, separada e inalcanzable ha sido popular. Mi teatro ha sido siempre popular, palabra a la que - como Gramsciano que soy - afirmo centralidad y peso en la acción cultural. Curioso que esta palabra haya sido convertida en sinónimo de feo, de fealdad. Mis referencias culturales, Gramsci y Bachtin, no solamente me lo consienten sino que son el fundamento.

Para enfrentar el nuevo proyecto cambiamos nuevamente enfoque y praxis. De la *Jerusalem* hemos elegido trabajar sobre el *Combattimento di Tancredi e Clorinda*. Encontramos aquí la esencia de la tragedia: combatir ferozmente contra otro que os parece un enemigo mortal y que nos da cuantas recibe. Hasta que uno cae ahogado en su propia sangre. Y cuando la piedad se impone sobre la satisfacción de la victoria, descubrir que has matado aquello que mas amas en el mundo. Al Tasso agregamos Monteverdi, que con esas octavas por primera vez presenta actores que cantan y actúan, con una música que se hace teatral: es el nacimiento de la opera lirica. Nuevamente un desafío. Nos conocemos bien con nuestros actores-presos, sentimos que pueden enfrentarla. La confianza que se ha creado entre nosotros funciona como soporte. No es que hablemos mucho, en realidad casi no hablamos. Nuestro trabajo es el de presentarles desafíos y el de ellos enfrentarlos. Cuando leo el



texto por vez primera, después de haberlo presentado brevemente, se hace un silencio lleno de incredulidad. No hemos entendido nada. Por otra parte hay varios que no entienden italiano, y los italianos conocen poco su propio idioma. ¿No se puede simplificar? alguien

CUANDO LEO EL TEXTO POR VEZ PRIMERA, DESPUÉS DE HABERLO PRESENTADO BREVEMENTE, SE HACE UN SILENCIO LLENO DE INCREULIDAD. NO HEMOS ENTENDIDO NADA. POR OTRA PARTE HAY VARIOS QUE NO ENTIENDEN ITALIANO, Y LOS ITALIANOS CONOCEN POCO SU PROPIO IDIOMA. ¿NO SE PUEDE SIMPLIFICAR? ALGUIEN OSA PROPONER. USAR EL ITALIANO CORRIENTE, ASÍ SE ENTIENDE. NACE UNA BELLÍSIMA DISCUSIÓN SOBRE EL ENTENDER, SOBRE LA HISTORIA, LA NARRACIÓN.

osa proponer. usar el italiano corriente, así se entiende. Nace una bellísima discusión sobre el entender, sobre la historia, la narración. ¿Que hay que entender? La historia se cuenta tan rápido que termina enseguida. Pero en la discusión aflora mucho. Matamos lo que amamos. (breve excursión sobre Oscar Wilde, quien por otra parte conoció la cárcel). Aquí hay espacio para mucho mas. Por otra parte hay entre nosotros quien ha matado de verdad, y lleva dentro ese nudo. ¿Que es lo que hay que entender? La complejidad con la cual se nos narra la cosa impone una reflexión sobre muchos niveles. Comprendemos la sabiduría del poeta en la elección y el hacer trabajar las palabras, la métrica, el ritmo para construir en nosotros los sentimientos. Todo esta allí, en esas dieciséis octavas, un mensaje codificado que hay que descubrir. Historias oímos tantas, del telediario a las miles de narraciones, films, tv, hasta tantos films publicitarios muy bien contruidos y realizados – las mejores mentes de nuestra generación trabajan hoy para la publicidad, no para la opera lirica. En el '600 Tasso tenia solo sus versos para mostrar tanto, así que cada palabra esta impregnada, cada palabra conta.

Tasso nos ha llevado a concentrarnos sobre la voz en todos sus aspectos. Nos apoyamos mucho al trabajo que se hacia con la *band*, allí procesamos canciones, octavas todo aquello que luego ha ido a confluir en el espectáculo. La *band* esta constituida por italianos de tantas regiones, cubanos, albaneses, marroquinos, tunecinos, serbos, nigerianos, camerunenses. Un día Dragan quiere

a toda costa que se cante cierta canción que ha traído. Hay una gran tensión, todos entendemos que por alguna razón es necesario que lo ayudemos. La *band* hace un par de arreglos y espera que la cante. Dragan ensaya pero es terriblemente desentonado. No hay modo. Faltan poco mas de quince minutos al final de la sesión y tendremos que irnos. Dragan siempre mas ansioso, angustiado, comprendemos que la canción tiene que ser cantada. De modo que la toma a su cargo Samuel, un nigeriano que no habla bastante italiano pero canta muy bien, de todos modos la canción es en serbo. Dragan escribe la fonética, Samuel la canta. Dragan se relaja, mientras la canción crece, dando algunos tumbos. Revelara luego que la canción dice : chica, no te enamores de mi, soy un delincuente, me gusta que me quieras pero te traerá mala suerte. Salimos del teatro con una sensación de angustia y libertad mezcladas; se ilumina el imperativo, una urgencia arcaica, la canción debía ser cantada, y todos nos hemos movlizado para que lo fuera. Por eso amo estas personas, este laboratorio, me hacen redescubrir cada vez el sentido del teatro. Al final la canción no se integro en el espectáculo, pero Dragan tomo coraje.

Lesther tiene una voz particular. Una voz densa y ligera capaz de moverse naturalmente sobre cuatro octavas. Hay en el un saber instintivo, innato, de esos que no se pueden prender en una escuela. Cuando canta entra en el merito de la historia que esta en las palabras, usa la potencia y el conocimiento del sentimiento. El sentimiento como una brújula que lo guía con extrema precisión. Sabe gobernar las emociones que esos sentimientos le desencadenan, no lo hacen salirse nunca del pentagrama. Y eso que no sabe leer la música. Lesther canta boleros y canciones populares, cover que le gustan, y también canciones que el mismo escribe. Viene de Cuba, ha ido poco a la escuela. Mas cosas no sabe y no le interesan. Llevo a Lesther un cd con una edición del *Combattimento* de Monteverdi junto al texto y le digo estúdiala. Me dirá es imposible no entiendo nada, no entiendo esta música, pro bueno, probare. Trabaja con Romano, un preso músico de



la *band*, valido contrabajista que logra destilar un bajo continuo muy discreto. A lo largo de meses, Lesther se lo apropia, octava por octava. Tenemos un actor que canta el Combattimento, con entonación perfecta, los cambios los falsetes, los saltos de octava. Con constancia, con perseverancia, hace 23 minutos de canto. Había que ver el impacto no solo sobre los otros presos, también sobre los agentes. El canto es tan potente porque Lesther cree, pone su alma, ve y nos hace sentir lo que esta pasando. Cuando inicia su canto todo se detiene.

EL CANTO ES TAN POTENTE PORQUE LESTHER CREE, PONE SU ALMA, VE Y NOS HACE SENTIR LO QUE ESTA PASANDO. CUANDO INICIA SU CANTO TODO SE DETIENE.

Hay quien tiene los ojos húmedos. Llegamos al final destrozados por toda esa belleza, por el horror -todos aquí dentro pueden encontrar su propia resonancia- y por la belleza. Llevo a escucharlo un profesor del Conservatorio de Ferrara. Se queda sin habla, organiza ensayos con un cuarteto que hacemos entrar. Lesther sigue los ensayos como un profesional, ha sido suficiente ajustar un tono. La poesía estaba allí esperándolo, necesitaba solamente una oportunidad.

Viliam, joven *dark*, clasificado peligroso. Ha hecho un largo proceso de acercamiento. Por mucho tiempo estuvo como ausente. A veces se concedía y entraba en una canción con la percusión. Un cierto día sentí que "estaba allí" y

entonces le di el mismo texto, estúdialo, le dije. Lesther lo canta, tu lo dices. No se aun como ni si entrara en el espectáculo. No puedo, es demasiado complicado no entiendo nada. Corbarde. Donde esta tu coraje. Algunos meses mas tarde ahí esta, con el combattimento casi de memoria. Para maravilla de todos, de si mismo, de sus compañeros, de los agentes, de los educadores. Una maestra de la escuela me dirá conmovida no podía creerlo, un alumno que me pide de ayudarlo a comprender Tasso. De hecho en poco tiempo le retiran el 4bis -la periculosidad- y puede ser transferido en una estructura a custodia atenuada donde puede estudiar, cerca de su casa. ¿La Jerusalem lo ha liberado? Según sus educadoras cierto que si, Viliam ha cambiado. Desafortunadamente después de tanto trabajo hemos perdido uno valido. ¿Pero para esto es que estamos aquí, no es así? Se pero no, como tantas cosas aquí dentro.

Ido Viliam, fue Dragan a proponerse. Le dije pues no, no sabes siquiera hablar italiano. Se puso a trabajar. No abandonaba nunca esas dieciséis octavas el hombrón montenegrino de los pelos largos. Emocionadísimo porque había comenzado a comprender la lógica de la métrica, de la silabación, del por que y como de un endecasílabo. Lo hemos sabido siempre, que la poesía juega un rol esencial en este lugar. Verla encarnada así produce una comprensión mucho mas intensa. Dragan ha hecho la guerra en la ex Yugoslavia, y es así como su historia entra en la trama. Con discreción. Es experto en combates. Ahora todos juntos nos ayudamos a entender que aquella guerra ha terminado, aunque otras estén encendidas. La poesía convierte estas gentes en peligrosas de otro modo: lucidas, tiernas.

Después de varias representaciones en la cárcel, para un publico de ciudadanos que paga su entrada y que para ingresar tiene que someterse al control de documentos y al control de la policía - y que de esta manera experimenta lo que significa entrar en la cárcel, decidimos llevar el espectáculo al Teatro Comunale. Con Lesther estará el cuarteto de arcos del Conservatorio y la espineta de Gianfranco, que ha cuidado la parte musical del espectáculo. No es porque Lesther lo necesite, capaz ahora de cantarlas en cualquier lugar, esas octavas. Es un homenaje a la opera lirica y a Monteverdi, del cual se celebra un centenario, y los arcos sirven para narrar la revolución que ha suscitado con esta música, capaz de narrar contrapunteando el canto, mas que acompañándolo. Que lujo, nos decimos con los actores-presos: vamos sobre las sagradas tablas del Municipal a cantar nuestro Monteverdi y a hacer resonar nuestro Tasso, frente a un publico profesional. Como se suele decir, es un triunfo. Estupor y fuertes emociones. Estas veces, estas personas que se han apropiado con propiedad y tenacidad de textos y melodías de la tradición clásica, han sido capaces de restituirlas con una profundidad y un significado nuevos.



2015 JARRY. DE LA ALTA POESÍA AL SURREALISMO

Cambio, esto es el laboratorio. No nos satisface haber encontrado una "metodología" para hacer teatro en cárcel, la ponemos inmediatamente en discusión por medio del nuevo proyecto, que hemos decidido enfrentar con el Coordinamiento en todas las cárceles de la Región. Los actores-presos veteranos garantizan una estructura de trabajo hecha de reglas, disciplina, respeto. Son ellos quienes garantizan el funcionamiento. Son los que toman la iniciativa en las sesiones de entrenamiento, son los que encarnan la experiencia.

LOS ACTORES-PRESOS VETERANOS GARANTIZAN UNA ESTRUCTURA DE TRABAJO HECHA DE REGLAS, DISCIPLINA, RESPETO.

SON ELLOS QUIENES GARANTIZAN EL FUNCIONAMIENTO. SON LOS QUE TOMAN LA INICIATIVA EN LAS SESIONES DE ENTRENAMIENTO, SON LOS QUE ENCARNAN LA EXPERIENCIA.

Laboratorio de significados, la cárcel. El surrealismo lo vivimos aquí cada día, como el absurdo con Beckett. Cuando propusimos a los presos el trabajo sobre Jarry, comenzamos enseguida con una serie de improvisaciones sobre una trama en la cual el Boss Ubu propone a su corte de matones de apropiarse de la Polonia. Las indicaciones dadas fueron: cada uno debe pensar a cual es la Polonia que desea, pasando de una idea abstracta a una concreta. Cada uno se coinvirtió en un aristocrático, comandante del propio ejercito. Alrededor de la mesa, una mesa enorme construida por Dragan, nacen y se disuelven alianzas y complicidades. Como en Woyzeck, aquí también apareció la necesidad de interpretar una mujer: Madre Ubu es un personaje central. Dragan, empleando al máximo su gran cabellera balcánica, se impone. Calzando tacos del 46 que no ha sido fácil encontrar, trabaja sobre el paso; en el laboratorio los personajes nacen siempre desde los pies, del caminar. El pasaje de Tancredi a Madre Ubu ha significado una evolución de gran riqueza para

todos. Su ingreso en la sala avanzando sobre los tacos altos con un vestidito negro asumiendo orgánicamente la personalidad y el carácter de la Madre es siempre sensacional. Impresiona mucho esta figura que mas macho imposible, que da vida a una mujer, mas allá de cualquier caricatura. Dragan es Madre Ubu sin duda alguna. En esto ayuda a Alcide que desde el primer momento fue Padre Ubu, en quien entran los peores aspectos de su propia personalidad, obligándolo a verlos y aceptarlos, a reírse de ellos, como se puede y se debe hacer aquí, en pleno Jarry. Un belicoso fanfarrón gallina que no se pierde una palabra. Tenemos la pareja maléfica y terrible: podemos hacer Ubu. Se entiende enseguida que daremos vida a una especie de musical, en gran contraste con el precedente trabajo sobre el Tasso. Se canta y se baila y sobre todo se ríe. Nos apropiamos de Ho Visto Un Re de Janacci y todo se acomoda. De un espectáculo recuerdo sobre todo los silencios, cuando saben imponerse; en el Ubu había uno a mitad de la obra, Padre Ubu en la cabecera de la mesa, Madre de lado, en silencio, una espera que se alarga y se puede alargar, Dragan que se acomoda la cabellera; cuando entiende que no se trata de un accidente sino de una elección, los espectadores aceptan y aman ese silencio, que es interrumpido por la brusca caída de un enorme sobre desde lo alto y queda suspendido en el aire, oscilando. Madre dirá "una carta" y explotará una carcajada general. Escalará la mesa para alcanzarlo y extraerá una verdadera carta. Trabajar con el espectador, lo han aprendido bien estos actores, ser fuertes, creíbles para que los espectadores puedan hacer trabajar su propia imaginación, crear ellos también la situación, inventar el momento juntos, y celebrarlo.

TRABAJAR CON EL ESPECTADOR, LO HAN APRENDIDO BIEN ESTOS ACTORES, SER FUERTES, CREÍBLES PARA QUE LOS ESPECTADORES PUEDAN HACER TRABAJAR SU PROPIA IMAGINACIÓN, CREAR ELLOS TAMBIÉN LA SITUACIÓN, INVENTAR EL MOMENTO JUNTOS, Y CELEBRARLO.

SER O NO SER ... ACTOR

IMPRESIONES SOBRE EL TRABAJO TEATRAL CON NO ACTORES

de Marco Luciano

La pregunta que siempre me he hecho, desde que empecé en 2005 a realizar talleres y ejercitar mi interés por la dirección, fue: **¿ERES ACTOR O LO ERES?** ¿Cuál es la certificación, certificado o marco profesional que es realmente eficaz para juzgar un estatus que contiene elementos tan dispares y misteriosos del "ser" humano?

Siempre he considerado ser actor como una etapa temporal de la vida. Una entidad que se enciende y se apaga, una apertura espacio-temporal, una puerta poético-emocional que existe precisamente en el tiempo y la duración, en términos bergsonianos, de la dimensión teatral.

Podríamos entrar ahora en la cuestión de no secundaria importancia "actor profesional o no profesional", pero esto nos llevaría a tocar temas y contingencias que estarían más allá de este contexto de reflexión.

Así como el teatro no existe cuando no se hace, el actor está en el momento en el que realiza, actúa, es decir, ejerce esa función de "puente" entre las inteligencias y espiritualidades de todos los que participan en el rito colectivo que llamamos Teatro.

Grotowski dijo que "el teatro no es esencial, solo sirve para cruzar las barreras entre tú y yo". Aquí siempre he leído en el sentido del término teatro, en esta frase, una clara referencia al actor y a la función que desempeña (o debería tener) en nuestra sociedad y en las comunidades por las que pasa. Dijimos un estado temporal, agrego no transitorio, algo que entrenas para toda tu vida pero que se encarna en pocas ocasiones. No siempre, en la trigésima repe-

ASÍ COMO EL TEATRO NO EXISTE CUANDO NO SE HACE, EL ACTOR ESTÁ EN EL MOMENTO EN EL QUE REALIZA, ACTÚA, ES DECIR, EJERCE ESA FUNCIÓN DE "PUENTE" ENTRE LAS INTELIGENCIAS Y ESPIRITUALIDADES DE TODOS LOS QUE PARTICIPAN EN EL RITO COLECTIVO QUE LLAMAMOS **TEATRO**.

tición del mismo programa, los "actores" siguen siendo capaces de ser Actores. Entonces, ¿para qué entrenas? ¿Para llevar la voz? ¿Acentuar un texto con ritmo? ¿Entrenas tu cuerpo para hacer qué? ¿Actuar (o interpretar si lo prefieres) con énfasis colgando cabeza abajo? Incluso el gran malentendido del teatro físico siempre me ha hecho sonreír. Una etiqueta que se suma a una cadena interminable de otras etiquetas. ¿Qué no es "físico" cuando hacemos teatro? ¿La palabra? ¿Emoción? ¿La memoria? Es obvio

que este no es el caso. La química se mueve dentro y fuera de nosotros recreando y modificando olores, imágenes antiguas quizás nunca vividas tan verdaderas, las sinapsis apoyan el proceso con pequeñas descargas eléctricas que traspasan el tiempo y nos devuelven a mundos que creíamos desaparecidos. Estos caminos, estos relés emocionales, entrenan la musculatura de los sentimientos y preparan la apariencia del actor. Entonces entrenas para sorprender a tu alma, de lo contrario es pura aeróbica, trotar, ejercicio de estilo.

De 2014 a 2017 en el impulso de la ASL 1 de Turín y la asociación Mind-Local que dirigí en Turín, un taller de creación permanente frecuentado por pacientes psiquiátricos y jóvenes estudiantes interesados en diversas capacidades del teatro que habían conocido nuestra práctica pedagógica a través de un seminario. Un grupo muy heterogéneo, podríamos decir promiscuo, y esto inmediatamente me enfrentó a la complejidad de encontrar un terreno común de encuentro. Empezamos con el trabajo que solía hacer con gente que recién se acercaba al teatro o con jóvenes que todavía no eran actores pero que aspiraban a serlo. Ejercicios de entrenamiento físico y vocal, dramaturgia actoral, improvisaciones temáticas. Pero este grupo de personas, que todavía no era un grupo, respondió de manera diferente. Sentí que no funcionaría y que teníamos que cambiar de dirección. Hice más líquida la práctica pedagógica al principio, tocando temas y poéticas que me permitieron conocerlos y darme a conocer, abordar temas políticos, hacer propuestas más desestabilizadoras. Pasé por en-



sayo y error, pero necesitaba una grieta para abrir, que emergiera la neurosis y se pudiera entrar en una fase de crisis. Empezamos a hablar de la familia, a escribir de forma anónima lo que no nos hubiéramos atrevido a decir y a mezclar los escritos para luego trabajarlos teatralmente. Vi a "no actores" dejando que sus almas brotaran junto con el sudor y los sonidos mientras estaban sentados en una silla y hablando entre ellos en el espejo con las palabras de otro. La sorpresa de este Yo que era diferente a la idea o imagen que tenían del Yo los agotaba y excitaba, erupcionando eros y la alegría de un encuentro inesperado con un mundo desconocido, como el primer beso o el último adiós. Algo que sucedió como por casualidad, insertando una serie de "acciones" desconectadas y orgánicas, alimentadas por un viento de profunda rebelión... como un fuego a punto de estallar. Y yo, como primer

espectador, a pesar de mis torpes intentos de re-

sistencia, me dejé abrumar por estas oleadas de auténtica humanidad. Tuve que aprender a alejarme, a gobernar ese fuego para que no se consumiera ni nos quemara vivos. Como para el hombre primitivo, entender cómo manejar ese fuego representó para mí una nueva etapa de mi vida artística.

Estos objetivos no podían quedar como consecuencias ocasionales de un determinado estado psicoemocional, de una determinada luz, de una determinada temperatura, de una determinada disposición de los presentes en el espacio. Sentí profundamente la necesidad de encontrar si no un código un paradigma, si no reglas, caminos más o menos transitables para

seguir junto a estas personas y construir una partitura coreográfica, sonora y emotiva reite-
rable, un espectáculo. Tuvimos que desarrollar métodos de trabajo peculiares que se pudie-
ran adaptar a las propuestas siempre diferentes de los "no actores". Tuvimos que estructurar
cursos de formación capaces de acoger y comprender las diferentes posibilidades físicas y
expresivas, procesos creativos que de alguna manera fueran atribuibles a códigos en los que
reconocernos y sentirnos seguros de poder hacer propuestas. Que pusieran los cimientos
sobre los cuales sentirse libres para crear. Porque ellos lo querían y yo también lo quería. Ha-
bíamos decidido que este era el campo de nuestro encuentro, el lugar para nutrir nuestros
vínculos, compartir horizontes, discutir visiones, ponerlas en práctica e implementarlas.

En este grupo había un joven llamado Jacopo, un estudiante de medicina que asistía a cursos
de terapia grupal y grupos terapéuticos. No tenía una discapacidad psíquica real, no estaba
afectado por patologías reales, pero padecía una hipersensibilidad emocional, un miedo tre-
mendo a expresarse, una timidez crónica que lo llevaba a mirar siempre bajo, a hablar con voz
débil. Cada vez que el trabajo atraía la atención del grupo hacia su desempeño, entraba en
una profunda crisis, sus músculos de la espalda se bloqueaban, se ponía rígido y comprimido.
Su respiración se hizo fuerte y rápida, entrecortada. Jacopo no pudo hablar. Estaba pensando
en Artaud cuando dice "lo que provoca la respiración voluntaria es una reaparición espontá-
nea de la vida"... ¿la vida interior de este chico luchaba así, o tal vez esa forma de respirar no
era voluntaria en absoluto? y luego, si es así, ¿por qué siguió participando en nuestros talleres?
Me pregunté y le pregunté varias veces. A pesar de la visible fatiga, Jacopo nunca rehuyó. En
ese momento estábamos trabajando en una creación sobre el tema de la alienación social,
buscamos a través de improvisaciones guiadas y propuestas desarrolladas por los actores
fuera del horario del taller, nudos conflictivos en la relación entre el ritmo de vida en una me-
trópolis y el paso del tiempo en la naturaleza. Una vez más la respiración se volvió central en
el procesamiento sonoro y coreográfico que, en una secuencia precisa y repetida, encarnó el
desarrollo de un día típico (me despierto, tomo café, me visto, salgo a la calle, pierdo el auto-
bús, etc.). Todavía no teníamos un texto de referencia, y como es mi práctica, pedí a los acto-
res que también fueran autores, poetas. Jacopo propuso uno de sus poemas que hablaba de
un simple paseo de verano.

DRIIIIIIIN
 ENTONCES
 YO ABRO
 ME LEVANTO ME PUEDO VESTIR PASO
 ME VOY, VEO, ME VOY, ME VOY.
 HOLA
 MIRO HACIA ADELANTE, DOBLAR PARA
 GIRAR EN LÍNEA RECTA, DETENERME AL
 ROJO
 PUEDO PASAR EL DIA
 YO SUDO CORRO
 VEO SALTAR VOY A LLORAR
 HOLA
 NADIE
 ALGUIEN
 LEJOS
 HOLA
 PAISAJE DE PASO DE LA CIUDAD.
 TECHOS TERRAZAS BALCONES ARCADAS
 AVENIDAS SEÑALES DE TRÍFICO GRIS
 ROJO EDIFICIOS EDIFICIOS ANTIGUOS
 EDIFICIOS NUEVOS
 DELANTERO PARA DESTACAR Y ATRÁS
 PARA VOLVER
 DETRÁS
 NO DETRÁS NO
 NO, QUIZÁS
 NO DESPUÉS
 NO
 NUNCA
 OTRO MOMENTO
 ESE SOFÁ, ESA SILLA, ESA ESCORIA,
 ESA CARA NEGRA, QUE HACE MUECAS
 CARA SOMNOLIENTA DESHECHA

LADEADA Y SUCIA
 MEJOR NO
 ENTUMECIMIENTO PARA CORTAR MI
 CUERPO TAPONADO POR EL ALMA
 TURBIA
 NO
 HACIA ADELANTE
 DÍA QUE PUEDO VER
 DELICIA INSÍPIDA SOPOR
 AMARGA ANSIEDAD EN LA BOCA
 AMARGO EN LA PIEL
 LA VOZ DURA
 PALABRAS MUERTAS
 DEMASIADO BAJO, SILENCIOSO
 CÁLLATE CÁLLATE CÁLLATE
 NO
 DESPUÉS
 QUIZÁS
 OTRO MOMENTO
 ÁRBOLES ÁRBOLES ÁRBOLES ÁRBOLES
 ÁRBOLES ÁRBOLES ROBLES LIMAS
 ABEDULES ÁRBOLES ÁRBOLES ÁRBOLES
 ÁRBOLES VERDE VERDE VERDE VERDE
 VERDE SIGUIENTE CIELO TECHOS NUBES
 SOL CALIENTE CORRO SALTO DE SUDOR
 FALTA DE ALIENTO SED RESPIRO AGUA
 FRESCA SALPICADURAS RISAS
 ME RÍO
 BEBO
 YO SONRÍO
 NUNCA VOLVER
 DESPUÉS
 QUIZÁS
 HOLA

La forma de esta escritura me hizo vislumbrar el camino, de hecho. Sin puntuación, líneas largas o muy cortas a medida que se respira a través de distintas etapas emocionales. Ese **NUNCA VOLVER** que tanto encarnaba su forma de desafiar al teatro.

Una vez más esa palabra **RESPIRA**, entendí que esa era la clave para que él trabajara en ese texto. Comenzamos a dividir este texto por palabras. Una inhalación por cada palabra dicha en la exhalación. Luego en grupos de palabras para decir en una sola exhalación, y así creamos una secuencia respiratoria que dio referencias rítmicas y dentro de las cuales Jacopo encontró los colores y sonidos que quería y necesitaba. A medida que pasaban los ensayos, la voz se hacía más fuerte y segura, llena de recuerdos e imágenes, y la respiración estructurada hacía que el cuerpo de Jacopo fuera más "presente", poderoso, como la piel de una gaita áspera y admirablemente evocador al mismo tiempo. Un día durante una improvisación del monólogo de Jacopo, mientras los demás participantes del taller reiteraban la secuencia de la "vida cotidiana" con un ritmo creciente, uno de ellos comenzó a cantar en voz baja pero con notas largas una vieja y dulce canciónailable de los años 80 de F.R. David diciendo:

LAS PALABRAS NO ME SALEN FÁCILMENTE
 ¿CÓMO PUEDO ENCONTRAR UNA MANERA DE HACERTE VER QUE TE AMO?
 LAS PALABRAS NO VIENEN FACIL
 LAS PALABRAS NO ME SALEN FÁCILES
 ESTA ES LA ÚNICA FORMA EN QUE PUEDO DECIRTE QUE TE AMO
 LAS PALABRAS NO SALEN FÁCILMENTE.

Sentí que el teatro entraba en esa sala con arrogancia, todos lo sentimos. El trabajo del grupo, había transformado las debilidades de los individuos en peculiaridades de la creación, convertido las inseguridades en un lenguaje preciso y una poética viva, orgánica y reconocible.

Las dificultades de Jacopo, específicamente teatrales, por supuesto, se habían tenido en cuenta, incorporadas y reelaboradas. Estaban listos para su sorpresa. Los compañeros vieron en él al Actor que estaba emergiendo. Durante ese proceso, Jacopo superó las sedimentaciones constituidas en la imaginación que él mismo había construido. Las subvirtió. Se auto-

determino como persona precisamente en el difícil camino recorrido para ser actor. Un viaje sin fin, una carrera hacia el horizonte. Como dijo Sartre "Elegir ser actor es elegir ser un centro permanente de irrealización", y la conciencia de que esta alegre y ardua investigación es interminable es probablemente una de las mayores certezas y las referencias más reconfortantes para quien, como Jacopo, quería ser actor.

Este coraje, este enfoque explorador humildemente insatisfactorio es algo que rara vez he encontrado trabajando con actores "convencionales", que tienden a repetir en el escenario lo que ya saben hacer, forzados por ellos mismos y su técnica en rígidos rasgos estilísticos salpicados de adorno, que ciertamente sirven como armadura emocional pero también actúan como espaciadores para la audiencia. El espectador se aleja cuando huele la mentira. Y para un director con un enfoque pedagógico como el que me refiero, esto significa asumir el peso y la responsabilidad de dismantelar esas certezas y sacar el algodón de la cuna para no caer en la trampa y muchas veces el juego no vale la pena. Vela, porque es un proceso doloroso, que toca acordes excesivamente personales, un juego de masacre del que creo que no siempre el teatro deba hacerse cargo.

Lo que aquí llamamos **NO ACTORES** son personas en búsqueda, más allá de cualquier implicación psicológica o social. Personas que en un momento preciso de su vida se encuentran con el teatro y lo reconocen, quizás no racionalmente, como un instrumento de libertad y revolución íntima, lo abrazan como una cruz de cambio personal pero también político, buscando un lugar para **SER** con **DIGNIDAD**.

Llevaba varios años trabajando con el Teatro Núcleo cuando en mayo de 2018 Horacio me pidió que reemplazara a uno de los reclusos-actores para la presentación de "Auge y caída de los Ubu" en el Teatro Comunale de Ferrara. Al actor que interpretó el papel de Brodin no se le había permitido salir y entonces, ensayando el mismo día del espectáculo, subí al escenario con los internos en ese debut. Cuando llegué al teatro, la compañía ya estaba allí. Desmond, Lester, Edin y Alcide, entre los demás, vinieron a recibirme sin cortesías, de una manera cruda pero con un gran respeto. Me preguntaron si había estudiado el papel. Le dije la verdad, aún

no lo había leído. En sus ojos vi terror mezclado con ira, algo que no podían desahogar, ni canalizar hacia alguien, mi papel en el espectáculo era importante. No se quejaron ni por un momento. Alcide dijo: "entonces empecemos a ensayar de inmediato". Yo era el actor y ellos eran los no actores. Eran las nueve de la mañana y después de solo una hora, improvisando las escenas varias veces, cosiendo los porqués y arreglando la dinámica, decidimos dejar el texto. Hablamos. Padre Ubu preguntó y Brodin respondió, la madre Ubu me guiñó un ojo y le toqué el hombro. No fingían, no actuaban, no tuve que someterme a los códigos comportamentales que se imponen en un primer ensayo entre actores. Estuvimos allí, y mis 20 años de experiencia como actor en esas horas de ensayo se fusionaron con sus experiencias, alimentando su creatividad y el poder de su expresión, alimentándose de su verdad y la ruda gracia de su poesía. Me dejaron dos horas antes de que comenzara el espectáculo. A estas alturas sabíamos que no había nada de qué preocuparse, estábamos en una escucha mutua intensa y concreta. De hecho, el espectáculo fue muy bien. Después de haber comido un kebab en el escenario del teatro municipal de Ferrara, acto de profanación necesario tras la tensión del rito, vinieron a mí con gratitud, como si les hubiera salvado la vida, porque para ellos eso era el teatro: la vida. Lo que no sabían es que las miradas de Edin Madre Ubu, el cuerpo danzante y el sublime canto de Lester, la autoridad y profundidad de la presencia en la escena del Alcide padre Ubu, la graciosa y desgarradora ironía del REY Wenceslao Desmond, me habían dado a mi, actor, la conciencia de cuánto hacer teatro, fuera de los dictados de los grandes teóricos, puede transformar un alma, o el universo entero, en un abrir y cerrar de ojos.

Es con esta renovada confianza en el Teatro que comencé en septiembre de 2018, coincidiendo con el inicio del trabajo de tres años de la Coordinación de Teatro Penitenciario de la Región Emilia Romagna sobre el tema "Padres e Hijos", mi trabajo como director, dentro de la cárcel de Ferrara. Durante el verano se habían producido



varios episodios, no relacionados con el trabajo teatral sino de carácter jurídico personal de algunos de los participantes, que habían creado malestar en el grupo y por tanto cuando se retomó el trabajo el número de miembros del laboratorio era reducido. El núcleo duro de los tres o cuatro mencionados anteriormente permaneció. A pesar del excelente éxito del espectáculo UBU, tenían la sensación de derrota. Probablemente el trabajo sobre ese texto, necesario para la especificidad de ese proyecto, les había llevado a tener un acercamiento a la creación ligado a los "roles" y al ver desaparecer a uno de los actores más incisivos del "elenco", se sintieron traicionados y al mismo tiempo no confiaban en los nuevos participantes. Tuvimos que introducir el tema de "Padres e hijos", encontrar una manera de entusiasmarlos con una nueva historia, que aún no habíamos identificado. Nos pidieron un texto, la "parte", y les ofrecimos ejercicios de improvisación coral y propuestas de escritura. Querían una estructura dramática preempaquetada y les pedimos que nos trajeran propuestas de poemas, canciones de su tradición o textos escritos por ellos para ser reelaborados en grupos. Al principio fue complicado, pero estábamos seguros de que teníamos que pisar ese pedal, el de la reelaboración colectiva, una práctica inherente a nuestra práctica teatral pero que en esa situación teníamos que evidenciar también a sus ojos, para que pudiéramos reconstruir una dinámica de trabajo gozoso y profundo. Mientras tanto, el grupo, aunque tímidamente, crecía en número. Se habían convertido en poco más de diez. Nos ayudó la propuesta de un preso cubano que llevaba tiempo participando en el laboratorio. Recordó y transcribió el poema *La Muralla* del poeta nacional cubano Nicolás Guillén que comenzaba así:

**PARA HACER ESTA MURALLA
TRAÍGANME TODAS LAS MANOS
LOS NEGROS SUS MANOS NEGRAS
LOS BLANCOS SUS BLANCAS MANOS.**

No tenía nada que ver con el tema propuesto, no tenía nada que ver con la idea que estaba naciendo para trabajar la figura de Hamlet "el texto que habíamos elegido", pero ese poema era para la dinámica creativa como el disparo para los centometristas. A veces, las sensibilidades se combinan de una manera muy extraña. Se habían convertido en el muro. Física-

mente, escénicamente. Abrían y cerraban para dejar entrar lo que querían y evitar lo que consideraban inútil. De esos versos succionaron las imágenes que llevaron a la construcción de las primeras escenas de lo que luego sería *Álbum de familia*. Todas las escenas de "coro" donde cada uno tenía su propio espacio de expresión y la lucha pronto se volvió capaz de proteger estos espacios. Todos son Hamlet, cada uno en su propio idioma, y todos son Ofelia y siguen bailando sus lágrimas, todos asesinos del rey y todos cantando sus alabanzas. El taller de dramaturgia se construyó día a día a partir de propuestas prácticas que el grupo avanzó, protegió y fortaleció con esta manada de niños que juegan felices mientras su padre / prisión duerme. El juego es lo más serio que existe, porque necesita reglas para que pueda continuar, y todos deben respetarlas. Estos no actores han creado un animal polifacético, con muchos corazones y brazos infinitos, un animal trabajador y generoso, severo y comprensivo, que desencadena una dinámica creativa y "profesional" capaz de involucrar de inmediato incluso al recién llegado. Actualmente, el laboratorio cuenta con la asistencia habitual de más de treinta internos. Se convirtieron en promotores de sí mismos dentro de la prisión. De ellos mismos y de su propia práctica.

Esta particularidad, esta "ética" ha generado de forma natural perspectivas estéticas a veces inesperadas, para ser aprovechadas y canalizadas para que los fuegos dramáticos que pretendemos resaltar emerjan en el espectáculo. Pero las oportunidades para un director en cuanto a interpretar la proxémica y en la construcción y desarrollo de acciones poéticas, en una dinámica similar, son infinitas. El trabajo con este grupo de no actores me ha llevado a profundizar en la idea que ya había cultivado desde hace algún tiempo de un espectador activo, que elige qué mirar durante un espectáculo, la

**ESTOS NO ACTORES
HAN CREADO UN
ANIMAL POLIFACÉTICO,
CON MUCHOS
CORAZONES Y BRAZOS
INFINITOS, UN ANIMAL
TRABAJADOR Y
GENEROSO, SEVERO
Y COMPRENSIVO, QUE
DESENCADENA UNA
DINÁMICA CREATIVA Y
"PROFESIONAL" CAPAZ
DE INVOLUCRAR DE
INMEDIATO INCLUSO AL
RECIÉN LLEGADO.**



certeza de que los focos, en una escena determinada, pueden ser muchos, si están bien equilibrados y organizados.

La aspereza y dulzura de estos cuerpos "rebeldes", la gracia indefinible de estas voces disonantes y lingüísticamente distantes, el ritmo descoordinado pero constante y preciso, han profundizado en mí la búsqueda del "desequilibrio" en el escenario y en la expresión del actor como una fuente de belleza y perfección. La poesía admirable de lo inacabado.

Cuando el laboratorio maduró comenzamos a organizar concretamente la dramaturgia, poniendo en fila las secuencias y materiales que habían ido tomando forma en la primera fase. Empezamos a acercarnos a los textos teatrales. Empezamos leyendo *Hamletmaschine* de Heiner Müller.

La elección de este texto, me di cuenta más tarde, fue todo menos que casual. El tema que nos ocupaba era precisamente "Padres e hijos", investigado en la historia de Hamlet a través de núcleos dramáticos que se referían al concepto de culpa, de herencia de la que escapar para afirmar la propia identidad, de venganza y perdón.

El pequeño Heiner había "traicionado" a su padre la noche en que las SS nazis vinieron a arrestarlo.

Por miedo o por cualquier otro motivo fingió dormir cuando su padre apareció en la puerta de su habitación para saludarlo. Habría sido la última vez que lo habría visto.

Este hecho impregna fuertemente su Hamlet, sus visiones políticas, sus elecciones estéticas.

Hay como una acusación de debilidad dirigida al padre por haber sido arrestado, una ira tal vez dirigida a enmascarar un sentimiento de culpa e insuficiencia que crece en el alma del autor.

El título del primer movimiento de la escritura de Müller es *Album di Famiglia*.

Una imagen muy fuerte para mí. Inmediatamente comprendí que la forma de construir la dramaturgia sería esa. Historias y personajes que aparecen y desaparecen como cuando navegas por un álbum de fotos de cualquier familia.

Para la gente del sur de Italia, dejar que alguien explore las fotos de la boda de sus padres o el bautismo de una hermana, la comunión de un niño, es un signo de gran estima y confianza. Es como decir "eres uno de la familia".

Y así immortalizamos la sucesión de escenas y hechos.

Está la página dedicada al fantasma del Rey Hamlet, la dedicada al tío Claudio, la dedicada a Hamlet, la página de Ofelia, la de los actores que venían de lejos y así sucesivamente en la transformación de atmósferas y signos.

La última escena es, evidentemente, la foto de familia, al final de la fiesta, cuando se acaba toda tragedia, se deshacen todas las corbatas y se caen las máscaras; cuando el juego termina y la ficción ya no se sostiene... "Yo no soy Hamlet, ya no interpreto ningún papel..." dicen los actores a coro esperando el destello final.

Esta simple idea permitió a los presos moverse en una estructura precisa pero también muy abiertos a propuestas. Dio referencias concretas a su creatividad al desencadenar un proceso teatral hambriento y muy productivo. El primer estudio de *Álbum de familia* se presentó dentro de la cárcel de Ferrara a los alumnos del Liceo Ludovico Ariosto y a los alumnos del curso de Ejecución Penal de la Facultad de Derecho de la Universidad de Ferrara en abril de 2019. Ese fue un momento muy importante para el crecimiento del grupo y el desarrollo del espectáculo. La confrontación con los jóvenes espectadores, la retroalimentación y las observaciones aportadas a la obra nos permitió adentrarnos con mayor precisión en algunos aspectos de la estructura que aún no teníamos claros. Y entonces recreamos partes del espectáculo, readaptamos las escenas, reescribimos algunas partes. Empezamos a buscar un "logos" me-

nos narrativo que se moviera más por metáforas que por "anécdotas". Con motivo del Festival Internazionale en noviembre de 2019, Álbum de familia siempre hizo su debut en la sala de teatro de la prisión de Ferrara frente a 100 espectadores. No consideramos terminado el espectáculo. Efectivamente, comenzamos a intentar construir más momentos de apertura para los "ensayos" tanto para otros internos que no participaban del curso de teatro, como para la gente que venía de fuera. La búsqueda del encuentro entre el interior y el exterior, uno de los motivos centrales de nuestro hacer teatro en la cárcel, se convirtió en una herramienta fundamental para el crecimiento artístico de nuestro trabajo sobre Hamlet.

DEL ESPECTACULO A LA SERIE WEB

Se suponía que el espectáculo debutaría primero en abril de 2020 en el Teatro Comunale de Ferrara, luego en noviembre de 2020, pero debido a la emergencia COVID en curso, esto no fue posible.

Sin embargo, no quisimos interrumpir el proceso creativo y así como durante la primera fase del encierro inventamos una forma de seguir trabajando en el programa a través de correspondencia con los presos con el proyecto "Ejercicios de Libertad", reinventamos la práctica del Taller de teatro adaptándolo al video. A través de las cartas de "Esercizi di Libertà" habíamos recogido muchos materiales escritos por los actores-presos que nos ayudaron a componer la dramaturgia de una manera más orgánica. Algunas imágenes eran tan claras y concretas que parecían escritas para un guión cinematográfico más que para el teatro.

La idea de una serie de cortometrajes video-teatrales que narraran nuestro trabajo en Hamlet nació de a poco y casi por casualidad.

Los actores en prisión siempre han seguido estudiando y desarrollando sus "tareas" y ejercicios, a pesar de la falta del objetivo del espectáculo, y ciertas cosas habían alcanzado un

fuerte nivel performativo, así que nos dijimos: documentemos. Se nos permitió entrar a la prisión con la cámara y comenzamos a filmar las distintas escenas. De repente algo estallo en el grupo. Se había encendido la pasión por este tipo de trabajo. Me di cuenta de que la cámara representaba para ellos una bien precisa puerta de "escape". Una ventana a través de la cual ser visto por sus hijos, esposas, madres y hermanos. Una ventana en blanco y negro por la que pueden entrar la ciudad y el mundo. Pero esta pasión también tenía que ver con el arte escénico en sí, "actuar como actor", un nuevo camino en el que experimentar con las técnicas adquiridas y ponerlas al servicio de un lenguaje diferente.

Todos empezaron a trabajar en la configuración del set, eligiendo las tomas, escribiendo los movimientos de la cámara.

La elección del blanco y negro también se hizo junto con ellos. Tenía muchas dudas sobre esto. Me parecía retórico usar tonos de gris para inmortalizar lo que sucede en una prisión, podía oler lo banal. Pero la fuerza actoral de las diversas actuaciones que comencé a filmar me hizo comprender que no se necesitaban colores para resaltar los matices de esas expresiones y las perspectivas trazadas por esos rostros. La ausencia de color dejó emerger los colores de sus almas.

El grito **ACCIÓN** provoca que caiga un silencio profundo y sagrado. Aquellos que no están directamente involucrados contienen la respiración. La conciencia de que el tiempo de rodaje es corto, la urgencia de componer el espectáculo de una forma que se pueda disfrutar y apreciar en el exterior, especialmente en este momento de emergencia, en el que las conversaciones familiares se reducen al mínimo y la vida carcelaria se vuelve más aislada. ... La alegría concreta y seria de hacer una película.

Para mí, esto está contenido en una palabra: **PROFESIONALIDAD**.

Comprendí que ya no se trataba de documentar los encuentros en un laboratorio, sino que se estaba gestando un proceso artístico, creativo. El cine.

Nuestras sesiones en prisión duran dos horas. Cualquiera que haya tenido alguna vez una experiencia de trabajo con video, incluso un aficionado, sabe perfectamente que este tiempo es

CADA EPISODIO ES UNA APERTURA QUE ILUMINA ASPECTOS Y MOMENTOS DE LOS DISTINTOS PERSONAJES QUE ANIMAN NUESTRA DRAMATURGIA. PERSONAJES QUE APARECEN Y DESAPARECEN EN EL BLANCO Y NEGRO DE LAS TOMAS Y EN LOS CAMBIOS DE FOCO DE LAS SECUENCIAS. VOCES QUE SE VUELVEN CANCIÓN Y LUEGO ZUMBIDO Y SILENCIO.

muy poco, casi cero para hacer tomas de calidad, considerando la luz, la captura de sonido, sin poder hacer ensayos.

Los actores necesitan repetir el recorrido varias veces en relación al movimiento de la cámara, para estudiar las posiciones en relación a la cámara y al resto de actores presentes en la escena. Son cosas que llevan tiempo.

Y por eso, al no disponer de este tiempo, estudian durante la semana lo que tendrán que realizar el jueves. Se imaginan el movimiento y el espacio en su celda, mientras preparan sus comidas, cuando recorren los pasillos de la sección.

Cuando llega ACCION, siempre están listos. Rara vez necesitábamos filmar una escena más de dos veces y cuando sucedió fue principalmente mi responsabilidad o problemas de cámara. Cada vez que salgo de la cárcel sonrío como un niño pensando en cómo estos hombres han madurado como actores durante estos años de laboratorio.

Su inteligencia emocional, su astucia infantil, ese "no tener nada que perder", estar perfectamente atrapados en el presente y al mismo tiempo capaces de vivir en un lugar imaginario (creo que están entrenados a eso para sobrevivir), son elementos que hacen de ellos actores profesionales, sin duda alguna.

Teniendo en cuenta estas cualidades, tuve que estructurar el camino. Estudiar una forma precisa y funcional que pueda contener fortalezas y debilidades de la creación y del contexto en el que se desarrolla. Adaptando la dramaturgia al producto artístico que estaba viendo, una webserie de cortos video-teatrales.

Diez episodios de aproximadamente 4 minutos cada uno.

Aquí nuevamente la idea del álbum de fotos viene a ayudarnos. Cada episodio es una apertura que ilumina aspectos y momentos de los distintos personajes que animan nuestra dramaturgia. Personajes que aparecen y desaparecen en el blanco y negro de las tomas y en los cambios de foco de las secuencias. Voces que se vuelven canción y luego zumbido y silencio.

El blanco y negro del video nos ayudó a profundizar en otro aspecto relacionado con el tra-

bajo del actor, siempre delicado de tratar, especialmente en un centro penitenciario: la memoria. Fue por momentos como la revelación de infancias dormidas, cuadros de una vida familiar esbozados con un poco de luz y algún elemento, que se definieron de manera contundente en el trabajo del actor, en la búsqueda constante de la relación con la cámara, con el espacio.

EJERCICIOS

En el desastre de esta emergencia COVID en la que no fue posible hacer teatro, aprovechamos las circunstancias para experimentar un nuevo camino creativo y pedagógico que nos permitió trabajar los detalles y la profundidad, sobre aspectos más íntimos de la experiencia teatral.

Hemos preparado una práctica de laboratorio más adecuada al momento que vivía el grupo. Hemos adaptado los ejercicios para construir una práctica más funcional al trabajo que pretendíamos hacer ahora.

Los ejercicios de composición y construcción de secuencias coreográficas, que alimentan gran parte de nuestro trabajo en prisión en cuanto a la dramaturgia del actor, se desarrollaron en relación con la sala.

Para construir una pieza teatral, por ejemplo un breve monólogo, solemos sugerir una forma de desarrollo que no se base en la memoria racional sino más bien en la memoria física:

- 🐞 Los actores eligen un texto breve, en su propio idioma o en italiano
- 🐞 Después de una breve sesión en profundidad sobre el texto que nos permite entender si los nudos narrativos son claros, pasemos a la práctica.



- ↙ Sugerimos identificar siete palabras o pequeños grupos de palabras y elaborar a partir de ellas (y obviamente a partir de las imágenes que les recuerdan) tantos movimientos repetibles.
- ↙ Le pedimos que sea muy específico en esto. Dónde comienza el movimiento y dónde termina. De qué parte del cuerpo proviene el estímulo que rompe la inercia.
- ↙ Le pedimos que fije en una hoja de papel, escribiendo o dibujando la sucesión de movimientos.
- ↙ Luego pedimos a los actores que coloquen las palabras que han elegido en un lugar de su cuerpo, aquél donde comienza el movimiento por ejemplo.

El resultado es una **SECUENCIA FÍSICA** que por un lado le dará al actor referencias en el **ESPACIO** y seguridad sobre "qué hacer" y por otro personalizará el uso de la **PALABRA** y generará una relación dialéctica con el **TEXTO**. Una relación físicamente conflictiva con las **IMÁGENES** que han elegido traer.

La secuencia creada se convierte en realidad en un **CÓDIGO** que nos permite desarrollar el trabajo del actor y limitar los riesgos de la interpretación psicológica y el razonamiento intelectual.

- ↙ Podemos continuar el ejercicio pidiéndoles que agranden uno de los movimientos en una determinada dirección, encojan otro, aceleren los dos últimos, y así sucesivamente.
- ↙ El ejercicio se puede desarrollar indefinidamente sobre un texto específico o sobre una creación específica. A las siete palabras se pueden agregar otras palabras, gradualmente hasta la construcción de esta forma de toda una dramaturgia.
- ↙ El trabajo que se realiza con las palabras de un texto también se puede realizar a partir de imágenes extraídas de pinturas o esculturas.



En relación al trabajo con la cámara, este tipo de ejercicio nos fue muy útil porque tuvimos la oportunidad de decidir que esa secuencia en particular realizada por el actor que interpretó a Ofelia, por ejemplo, podría reducirse a tal punto que podría sólo debe llevarse con los ojos y la mano izquierda, sin trastocar el camino creativo y de memoria que el actor había recorrido. El código físico nos permite adaptar la interpretación y expresión estética al contexto en el que se realiza.

También podemos desarrollar el mismo ejercicio con el fin de crear coreografías colectivas o interpretadas por dos actores:

- ↙ No importa que los materiales sean los mismos. Una vez que los actores han construido su secuencia individual, les pedimos que elijan solo tres movimientos y se los pasen entre sí.

De esta manera el sustrato que da la imaginación de cada uno se fusiona con el de los demás, creando una **DRAMATURGIA COLECTIVA** que ya no está ligada solo a la narrativa inherente a los materiales de referencia, y esto le da profundidad y complejidad a la actuación.

Otro aspecto muy importante de este ejercicio radica en que los presos se encargan no solo de **APRENDER** sino también de **ENSEÑAR**, rompiendo así el patrón de meros usuarios de una posibilidad y promoviendo en ellos ese **SENTIDO DE RESPONSABILIDAD** tan necesario para gustar plenamente la **LIBERTAD** que da la obra teatral.

ÜRES TÉR

TALLER DE TEATRO
EN LA CÁRCEL DE PÉCS

URESTER.HU



TEATRO CARCELARIO EN HUNGRÍA

de GézaPintér

En el primer capítulo, me gustaría resumir los antecedentes legales del sistema penitenciario en Hungría para comprender cuándo y cómo se hacen posibles las actividades teatrales dentro de las cárceles.

LAS PRINCIPALES LÍNEAS DEL SISTEMA PENITENCIARIO HÚNGARO EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

En esta parte queremos presentar sólo las principales tendencias del desarrollo del sistema de sanciones húngaro.

Después de la Segunda Guerra Mundial, en los años cincuenta la Ejecución de Sentencias en Europa del Este se caracterizó por principios políticos conceptuales, ignorando los derechos

humanos. Esto se cambió primero en 1961 cuando la ley V. cambió el Codex Csemegi, luego en 1963, la Institución de Ejecución de Sentencias se trasladó del Ministerio del Interior al Ministerio de Justicia con el fin de armonizar más la ejecución de sentencias con la legislación normativa.

El reglamento del 21 de 1966 marcó como principio fundamental la "Reeducación" de los condenados.

En ese tiempo, fue un cambio cualitativo, que la persona conducida estaba dotada también de derechos, no sólo de obligaciones. Este cambio fue un aporte para pasar de la ejecución de la sentencia clásica a la moderna, cuando lo realizado se convierte en un sujeto de la ejecución en lugar de un objeto profundamente subordinado de la misma.¹

Más de 10 años después llegó el siguiente paso, en el reglamento del 11 de 1979.

La nueva ley subrayó que el objetivo principal de la ejecución es la "reintegración" de la persona conducida a la sociedad. Este fue más práctico [...] y entró en un movimiento de las sociedades de Europa occidental para transformar la prisión en un lugar más humano, en lugar de un lugar con su función supresora, y fijó metas en el desarrollo de la función educativa de la prisión.²

La nueva ley permitió también de una manera más amplia mantener la relación con el mundo exterior.

En 1989 cayó el régimen socialista, por lo que la convergencia europea continuó y generó muchas reformas nuevas: abolición de la pena de muerte, liberación de aproximadamente 10 mil personas de las cárceles, cumplimiento de la Convención Europea de Derechos Humanos.

Un nuevo capítulo de la modernización comenzó con el XXXII. ley en 1993:

"El objetivo principal durante la ejecución de la sanción legal es " la promoción de la resocialización "con la prevención de nuevos delitos".

• • • • •

1 Lőrincz József – Nagy Ferenc, *Börtönügy, Büntetés Végrehajtás Országos Parancsnokság*, 1997, 69.

2 Lőrincz József – Nagy Ferenc, *Börtönügy, Büntetés Végrehajtás Országos Parancsnokság*, 1997, 42.

Entonces, el objetivo principal de la ejecución de la sentencia era apoyar la resocialización.

Principios fundamentales de la ejecución de la pena en Hungría:

- ✓ **PRINCIPIO DE NORMALIDAD** el tiempo que se pasa dentro de la prisión debe ser similar al de la vida exterior.
- ✓ **PRINCIPIO DE APERTURA** la prisión debe asegurar la relación con el mundo exterior.
- ✓ **PRINCIPIO DE RESPONSABILIDAD Y AUTOESTIMA** lo que puede ser apoyado por actividades regulares. Porque todos estos principios pueden ser atendidos por procesos educativos individualizados. En este caso las actividades culturales pueden tener una gran regla especialmente las actividades teatrales.

TEATRO EN PRISIÓN EN HUNGRÍA EN LOS ÚLTIMOS 30 AÑOS

el primer gran ejemplo fue en la prisión de Szeged en 1992, cuando se fundó el llamado *Teatro del tiempo de pie*. La empresa tuvo que dejar de funcionar un año después y sólo pudo reiniciar su existencia en 1996 con la dirección de Anita Anna Kovács. Produjeron dos producciones, primero en el 98 el *King Ubu* que en el 99 el *Passio*³.

Kovács Anita Anna tuvo que detener su trabajo en noviembre de 1999, porque el enorme éxito de su trabajo escandalizó a un gran número de personas de la sociedad exterior. La compañía fue llevada a cabo más tarde por un funcionario de prisiones de una manera diferente, dando más enfoque a la función reeducativa del teatro carcelario, en lugar de su potencial artístico, produciendo una comedia en 2005.

• • • • •

3 Tóth Katalin, *Csillagtúra*, Záródolgozat, Kaposvár, 2002. Kaposvári Egyetem Csokonai Vitéz Mihály Pedagógiai Főiskolai Kar. Kommunikáció szak

Otra iniciativa importante fue el trabajo de Utca-SzAK Alkotóközösség, cuya organización con el liderazgo de Balázs Simon comenzó a trabajar en diferentes cárceles desde su fundación en 2007, por ejemplo: Rákospalotai Nevelőintézet.

Después de eso, otro ejemplo sucedió en el norte de Hungría, en la prisión de Vác, con el protagonismo de Lilla Rada, quien también realizó un documental sobre los presos que crearon una performance con el título *Telón de acero* utilizando dramas de Slawomir Mrozek en 2010⁴.

Cuando comenzó el primer proyecto europeo de teatro carcelario que involucró al Teatro Universitario de Pécs (JESZ) en 2008, la idea de hacer teatro en la prisión era todavía un sueño peregrino. Durante los años siguientes se produjo una gran revolución en Hungría con respecto al tema. De alguna manera había un gran interés en el aire, y cada vez más personas comenzaron a dedicarse a las actividades del teatro carcelario. Creemos que los cuatro proyectos Grundtvig (ESPRIT, VEDALO, Nuevas formas de habilidades sociales, Rompiendo límites) participados por diferentes asociaciones en Pécs (JESZ, Üres Tér, Szín Tér) tuvieron un impacto generalizado. El equipo de trabajo de Pécs creó un sitio web: www.bortonszinhaz.hu todavía disponible y estableció una relación con la Universidad de Pécs que involucró especialmente a Barbara di Blasio, quien se convirtió en la autora de varios artículos de teatro carcelario en Hungría⁵.

La principal referencia en Hungría, se convierte en el modelo italiano con Armando Punzo a la cabeza. El libro de Horacio Czertok *El Teatro en el exilio* fue traducido en 2013, lo que también

• • • • •

4 <https://www.filmteker.cs.hu/sorozat/a-vaci-bortonszinhazrol-keszult-filmet-mutat-be-a-duna-televizio> (Last download in 2020. december 6.)

5 Barbara di Blasio, Gondolatok a b.r.t.nsz.nh.zr.l, in B.r.t.nügyi Szemle 2013/3, download 28 novembre 2020. http://epa.oszk.hu/02700/02705/00095/pdf/EPA02705_bortonugyi_szemle_2013_3_029-038.pdf



se convirtió en un insumo para el creciente campo del teatro carcelario.

Entre 2010 y 2013 varios nuevos talleres de teatro comenzaron a existir de forma regular en muchas cárceles húngaras en las ciudades de: Kecskemét, Tököl, Rákospalota en Budapest, Vác, Sopron, Pécs... etc. En 2013 comenzó el ciclo del I. Encuentro de Teatro Penitenciario en Hungría, al que siguió el II. Reunión en 2016 y el III. en 2018. Donde las compañías de teatro penitenciario tuvieron un encuentro en un teatro estatal profesional, en el József Attila Színház. Podemos resumir que el proceso alcanzó un gran desarrollo en este sector. Desde 2008 hasta 2020, casi todas las cárceles han dado espacio a la actividad del teatro carcelario. En el sitio web oficial del sistema húngaro de ejecución de penas se publicó la siguiente declaración:

En todas las cárceles húngaras existen hoy grupos de literatura y / y teatro, que utilizan las herramientas de la pedagogía teatral para crear la oportunidad de una actividad útil de tiempo libre, lo que puede desarrollar la autocomprensión, el conocimiento humano y la inteligencia emocional del alumnos condenados.⁶

La resocialización está en el centro de las actividades del teatro penitenciario como un lugar donde el preso puede reflexionar sobre su propia vida. Por otro lado, uno de los potenciales cruciales de la actividad teatral carcelaria, que conduce a la autorreflexión del espectador, está aún menos subrayado en los artículos, estudios y libros producidos sobre este campo en los últimos diez años.

También es interesante notar que la actividad del teatro carcelario en Hungría siempre fue más apoyada por los políticos de derecha y por los artistas conservadores cristianos, esto también puede ser una de las razones por las que ha estado creciendo radicalmente después de 2010.

Siempre que veo que el tema del teatro carcelario surge en una conversación de la vida diaria normal en Hungría, hay una cierta luz en los ojos de la mayoría de la gente, como si la cadena de

• • • • •

6 "Minden hazai börtönben működik irodalmi- és színjátszó szakkör, amely a drámapedagógia eszközeit felhasználva a szabadidő hasznos eltöltése mellett a fogvatartottak ön- és emberismeretét, érzelmi intelligenciáját is erősíti" in <https://old.bv.gov.hu/akadalymentes/bortonszinhaz-ujratoltve> (ultima descarga 06-12-2018).

**SIEMPRE QUE VEO QUE EL
TEMA DEL TEATRO CARCELARIO
SURGE EN UNA CONVERSACIÓN
DE LA VIDA DIARIA NORMAL
EN HUNGRÍA, HAY UNA CIERTA
LUZ EN LOS OJOS DE LA
MAYORÍA DE LA GENTE, COMO
SI LA CADENA DE LA BUENA
VOLUNTAD, LA SOLIDARIDAD, LA
CURIOSIDAD Y EL SENTIDO DE
RESPONSABILIDAD COLECTIVA,
OSCILARA EN LA PROFUNDIDAD
DE LA CONCIENCIA PERSONAL Y
COLECTIVA.**

la buena voluntad, la solidaridad, la curiosidad y el sentido de responsabilidad colectiva, oscilara en la profundidad de la conciencia personal y colectiva.

GEZA PINTER

La producción de teatro en las cárceles húngaras se detuvo por completo en 2020, pero aún tiene buenas perspectivas, se convirtió en una herramienta "normal" para apoyar la reintegración de los presos.

LA HISTORIA DE LA PRISIÓN DE PÉCS

la nueva prisión juvenil nació gracias a un programa de la UE iniciado en 1989. Este fue el programa PHARE (Ayuda Polonia Hungría para la Reconstrucción de la Economía), que apoyó la construcción de un edificio completamente nuevo en el centro de Pécs, junto a la antigua prisión.

La nueva prisión juvenil se inauguró en 2006. Este edificio tenía la posibilidad de albergar entre 30 y 40 jóvenes presos (menores de 21 años) de manera que sólo dos alumnos debían estar en una habitación, proporcionando condiciones modernas e higiénicas como la televisión, ducha y baño separados, programa escolar regular para cada preso y otras actividades de tiempo libre. La prisión empleaba a unos doce empleados: tres educadores, un psicólogo y ocho guardias de la prisión. El personal de esta prisión tenía una mentalidad abierta y apoyó muchas iniciativas nuevas dentro de la prisión, como pintura mural o actividades teatrales. La educadora principal Katalin Koncz tuvo un papel principal en el apoyo al teatro en las activi-

dades carcelarias en Pécs desde 2009 hasta 2016.

Le preguntamos a Katalin Koncz en una entrevista el 7 de diciembre de 2020.

GÉZA PINTÉR: ¿Cómo, en retrospectiva, el impacto del teatro carcelario hoy?

KATALIN KONCZ: En cualquier caso, estas sesiones tuvieron un efecto increíblemente positivo en los participantes. Aunque por un lado supuso un trabajo extra para nosotros, porque para que se llevaran a cabo las sesiones había que hacer cosas más burocráticas y organizativas. Pero más allá de todo eso, creo que lo más importante es que aquellos que se quedaron en un proceso de ensayo hasta el final se vieron obligados a hacer una cantidad significativa de trabajo (aprendizaje de textos, coreografía, práctica... etc.), que luego resultó en recompensas. Esto es clave, especialmente para los detenidos de entre 18 y 19 años, que aún no han experimentado el potencial para el trabajo duro y no necesariamente se han encontrado en una situación de vida en la que puedan experimentar directamente sus retroalimentaciones positivas, es decir, la experiencia del éxito. Muchos de sus compañeros los envidiaron más tarde, fue bueno ver eso. Al mismo tiempo, hubo quienes sólo participaron en las sesiones durante un tiempo, lo que creo que tampoco es en vano, ya que en este género el proceso suele ser más importante que el resultado.

P.É.: ¿Hay uno o dos momentos memorables que hayan destacado desde este período hasta el día de hoy?

K.K.: Claro, muchos, pero por nombrar solo algunos, fue así cuando dos internos se pelearon en una sesión dirigida por Márk Kőrösi durante los ensayos de *Vojcek*. Por supuesto, les dieron disciplina, uno de ellos tuvo que ser vetado, pero yo sabía por mí misma que esto era una buena señal porque el autocontrol se había disuelto en ellos y era síntoma de éxito del taller. En ese momento, ya estaban comenzando a aprender a canalizar su autocontrol principalmente para crear la actuación. Otro de esos momentos fue ver los rostros de los pocos reclusos que actuaron con *Vojcek* en el Teatro Nacional de Pécs en 2015. Casi se regocijaron de alegría. Luego me preguntaron: "Entonces, tía Kati, ¿estaba bien en el escenario?".

P.É.: ¿Cómo ve el auge del teatro carcelario en Hungría, cuál es la situación ahora y cuál cree que es la perspectiva?

K.K.: Desde 2008, cuando empezó esto, el mundo ha cambiado mucho, hoy esto se ve en la prisión como una buena práctica. También hubo tres Encuentros Nacionales Prisión-Teatro, a dos de los cuales asistimos como semifinalistas. Es cierto que los cuatro proyectos Grundtvig también contribuyeron mucho a este proceso. El gran mural realizado con adultos todavía se puede ver hoy, de hecho, se ha mantenido en bastante buen estado. Ahora, lamentablemente, todo se ha congelado, debido a la pandemia del covid 19, ninguna persona externa puede ir a la cárcel para visitar o ejercer una ocupación. También ha aumentado la carga de nuestro trabajo y ha hecho más difícil trabajar con los detenidos, ya que la normativa básica es mantenerse en contacto con el mundo exterior, y con la pandemia no se puede sostener. Al mismo tiempo, si este período llega a su fin, creo que volveremos a la forma normal de funcionamiento y el teatro de la prisión volverá a tener una gran acogida en todo el país.

EL PERÍODO INICIAL DE LAS ACTIVIDADES DEL TEATRO EN LAS CÁRCELES DE PÉCS

En la institución de ejecución de sentencia de Pécs el teatro en prisión no tenía antecedentes. Comenzó con el proyecto Grundtvig ESPRIT (Esperienza, Prigione, Teatre) en 2009, de Géza Pintér y Márk Kőrösi, gracias a la Universidad del Teatro Janus (JESZ), que fue el primer socio húngaro oficial en la asociación coordinada por Teatro del Núcleo.

Este proyecto fue abandonado por varios otros proyectos de Grundtvig: *Veniamo da lontano* (VeDaLo), Nueva forma de habilidades sociales y romper límites, hasta 2016.

El pequeño equipo inició su trabajo y se desarrolló paso a paso, creando un sitio web, involucrando a la Universidad y especialmente a Barbara Di Blasio,



quien se convirtió en una figura importante, porque sentó las bases de la teoría del teatro carcelario en Hungría, publicando varios libros y artículos sobre el tema. El mismo equipo también llevó a cabo dos conferencias una en 2011 *Conferencia de teatro carcelario* y una segunda en 2013, *Encuentro de Teatro Social*.

Durante el período inicial, se probaron muchas formas de formación: clown, teatro físico, sesiones de lectura de literatura... etc. A partir de 2010, Márk Kőrösi se convierte en el líder de la actividad del teatro en la prisión, por lo que la metodología principal se convierte en el TIE (Teatro en la educación).

La primera actuación fue la *Naranja Mecánica* en 2011.

Segunda actuación titulada *¿Prisión?* En 2013, se basó en el método de la autodramaturgia en el sentido de que los participantes escribieron sus propios textos autobiográficos, y la narrativa común se conformó con el aporte de cada participante. Era la primera vez que un actor de fuera, Géza Pintér, participaba en la función junto con los presos.

Luego viene *Wojzeck*, creado por actores principalmente fuera de la prisión para presentarlo en el interior a los presos como un drama participativo. Después de eso, la actuación se desarrolló aún más junto con los jóvenes prisioneros (tres de ellos) para transformarla en una nueva actuación, que se llamó *Vojcek*. Como punto crucial, *Vojcek* se presentó en el Teatro Nacional de Pécs en 2015.

Ver el próximo capítulo sobre este período.

RESUMEN METODOLÓGICO - HABILIDADES SOCIALES

"La belleza salvará el mundo"
J. M. DOSTOJEVSKI

En el caso de cualquier guía práctica también se necesita una base teórica común con principios comunes, lo que creamos juntos, a través del resumen de reflexiones sobre nuestras experiencias.

De 2012 a 2014, la Color-Space Association ejecutó el proyecto *Nueva forma de habilidades*

sociales. Krisztina Katona era la líder de esta organización en ese momento, y su experiencia era la pintura mural, por lo que el mismo equipo (Krisztina, Márk y Géza) intentó trabajar con prisioneros adultos por primera vez con el objetivo de realizar no exactamente una presentación teatral, sino más bien una actuación que está relacionada con una "Ceremonia de inauguración de una pintura mural". Este fue un episodio interesante durante la historia de esos ocho años.

~~Durante ese tiempo, tuvimos que definir nuestro trabajo como una nueva forma de habilidades sociales.~~

¿Qué es la habilidad social? En este capítulo nos gustaría hablar algunas palabras sobre la habilidad social en conexión con la discapacidad: especialmente en el sentido de desventaja social, también como población carcelaria.

Por supuesto, el **DESARROLLO DE HABILIDADES SOCIALES** es más un proceso. Primero, como principio básico, estamos de acuerdo con las **COMPETENCIAS CLAVE DE LISABON** como aquellas cualidades que todo el mundo tiene que desarrollar como **COMPETENCIAS SOCIALES BÁSICAS**. ¿Qué tipo de herramientas pueden ayudarnos a comprender mejor, a una mejor cooperación para mejorar las habilidades sociales?

Competencias clave de Lisabon:

- 1 Habilidad de comunicación en la lengua materna
- 2 Matemática
- 3 Ciencias naturales, tecnología
- 4 Competencia digital
- 5 saber aprender
- 6 Competencias sociales y ciudadanas



JUGAR ES UNA ACTIVIDAD NO PRODUCTIVA QUE SIEMPRE TIENE COMO OBJETIVO SUPERAR UNA ESPECIE DE OBSTÁCULO CON LA REPETICIÓN DE LOS MISMOS MOVIMIENTOS. SIEMPRE TIENE REGLAS Y LÍMITES. EL BENEFICIO DE JUGAR ES EL AUTODESARROLLO Y EL DISFRUTE, LA FELICIDAD. JUGAR ES UNA DE LAS ACTIVIDADES HUMANAS MÁS DISCIPLINADAS.

7 Capacidad de iniciación y contratación

8 Conciencia cultural y competencia expresiva.

Este tipo de competencias nos están llevando a la Sociedad basada en el conocimiento, que es la tendencia europea hoy en día, (más o menos) todo el sistema escolar europeo está de acuerdo en eso.

En nuestra práctica, la **COMPETENCIA 1** y las **COMPETENCIAS 4-8** parecen ser más importantes.

Habilidades básicas para competencias clave: según la ciencia de la educación contemporánea:

La precompetencia principal es la **CAPACIDAD DE AUTOCOMPRENSIÓN**, lo que puede conducir a:

↘ capacidad de cooperación

↘ capacidad de analizar

↘ capacidad de sintetizar

La desviación es un problema central en nuestras condiciones de trabajo. Pretendemos ayudar a las personas que tienen menos habilidades sociales. Nos gustaría notar que la desviación es una alternancia de habilidad social en el contexto de una especie de mayoría. La mayoría crea normalidad. La desviación y la normalidad están en una relación relativa y dinámica. "La curiosidad por la desviación es un fenómeno útil en nuestro trabajo". (Horacio Czertok) La habilidad social nunca puede ser una colección de roles "canónicos" sobre el comportamiento humano. Siempre es un proceso abierto y dinámico de convivencia humana.

Como dice Foucault, las desviaciones son síntomas, siempre funcionan como retroalimentación sobre la normalidad, para plantear interrogantes sobre la sociedad.

"Jugar" en el desarrollo de habilidades básicas tiene un gran potencial.

Jugar es una actividad no productiva que siempre tiene como objetivo superar una especie

de obstáculo con la repetición de los mismos movimientos. Siempre tiene reglas y límites. El beneficio de jugar es el autodesarrollo y el disfrute, la felicidad. Jugar es una de las actividades humanas más disciplinadas.

El juego tiene una especie de papel mediador, ayuda a alcanzar una función cerebral y corporal más holística, lo que abre la oportunidad para una forma diferente de aprendizaje, donde se involucra toda la personalidad. La terminología de MacLean⁷ de que el resultado de jugar es la cuarta capa del cerebro, "prosencéfalo", que es un nivel abstracto donde se dan cuenta:

↘ la autorreflexión

↘ introspección

↘ autovaloración

↘ auto control

↘ autodesarrollo

Durante el juego, el recluso atraviesa una experiencia en la que se le presenta, aquí y ahora (hic et nunc) y en estas experiencias puede sobrescribir su propia imagen antigua de sí mismo.

El componente más alto de la personalidad es la capacidad de autocomprensión que conduce a la personalidad autointerpretativa. Según József Nagy⁸ el aumento de este tipo de personalidades en las sociedades modernas podría ser una vía de soluciones, frente a los desafíos del s. XXI.

La autocomprensión aumenta la capacidad de adaptación de la persona que abre el camino a la creatividad y a algo, lo que aquí podemos llamar libertad.

• • • • •

7 Maclean, P. D. (1973): *Un concepto trino del cerebro y el comportamiento*. Prensa de la Universidad de Toronto, Toronto.

8 Nagy József (2002): *XXI. Század és nevelés*. Osiris Kiadó, Budapest.

"El arte es la gloria de la humanidad"
BANKSY

Jugar es la mejor manera de aumentar las habilidades sociales. Aprender a crear arte, es la mejor manera de aprender a jugar a un alto nivel. Todo tipo de arte es un tipo de juego, pero no todo tipo de juego es una acción artística.

El arte es el nivel más alto de juego, esta es la orientación que preferimos en cada caso cuando iniciamos un proceso de juego creativo con los internos, como una nueva pero también como una forma antigua de habilidades sociales.

El arte es nuestra respuesta final. Como podría suponer una gran parte de la sociedad, deberíamos enseñar la primera profesión a los reclusos en las cárceles para ayudar a la reintegración en la sociedad. Pensamos, no hay antagonismo, sino cooperación, habilidades y habilidades que sólo pueden crecer juntas. La pintura mural en el patio de los prisioneros adultos y Vojcek eran verdaderas obras de arte.

JUGAR ES LA MEJOR MANERA
DE AUMENTAR LAS HABILIDADES
SOCIALES. [...]

EL ARTE ES EL NIVEL MÁS ALTO
DE JUEGO.

EL ARTE ES NUESTRA
RESPUESTA FINAL. [...]

PENSAMOS, NO HAY
ANTAGONISMO, SINO
COOPERACIÓN, HABILIDADES
Y HABILIDADES QUE SÓLO
PUEDEN CRECER JUNTAS.

DE WOYZECK A VOJCEK LA CREACIÓN DE LA ACTUACIÓN

Vi por primera vez el juego de Büchner en Grenoble en la dirección de Francois Jaulin. No sentí que los problemas que presentaba la obra fueran actuales en su dirección. Después de llegar a casa, mientras lo leíamos con mi compañía, pronto nos dimos cuenta de que este era el drama ideal para nosotros. Su estructura esquemática nos permite manipularlo libremente y, dado que el entorno de la historia encubre problemas graves, está fuertemente relacionado con el presente de Hungría. ~~En los últimos años hemos aprendido mucho sobre la pobreza durante la actividad previa de la empresa.~~ Estas experiencias pueden ser la base de nuestro desempeño. Le pedimos a Éva Bús que la dramatizara, de manera que las tres partes distintas de la obra se mantengan de acuerdo con los bocetos del autor, mientras nos enfocamos en el efecto que el entorno y el individuo tienen entre sí, en lugar de la trama y el asesino.

dice MÁRK KÖRÖSI, el director.

Nuestra interpretación de Woyzeck es interpretada por una actriz y dos actores. La actuación se crea en un espacio vacío a través de los espectadores. En la primera fase se realiza en un espacio circular, luego en cualquier lugar de un espacio indefinido.

La base la da la actuación y la comunicación con los espectadores, teniendo en cuenta el artículo de Peter Brook sobre la comunicación en el escenario (Peter Brook: Le diable c'est l'ennui, Boredom is the devil [Journal of Drama Pedagogy 1999 / 1.]).

La obra se centra en la evolución y los cambios en las relaciones humanas en torno a Woyzeck.

El boceto de Büchner contiene temas de actualidad que presentan problemas cada vez más urgentes en la Hungría actual. Tales como: la relación del individuo y la sociedad, y las condiciones de profunda pobreza tanto desde el punto de vista social como cultural, o las cuestiones eternas del pecado mismo, como:

¿POR QUÉ EXISTE EL PECADO?

¿EXISTE REALMENTE EN ABSOLUTO?

¿CUÁL ES SU PAPEL EN LOS VALORES CRISTIANOS BÁSICOS?

¿DE QUIÉN ES EL CAMINO QUE ESTÁ ELIGIENDO EL CAMINO EQUIVOCADO?

¿O ES EN REALIDAD PARTE DEL VIAJE?

¿SE LE PUEDE DAR LA ABSOLUCIÓN POR SUS ACCIONES?

¿CÓMO VE NUESTRO MUNDO A LOS PECADORES?

La actuación fue creada en base a estas reflexiones en 2014. La audiencia era un grupo de estudiantes de secundaria al margen de la sociedad que aún no habían decidido si elegir el viaje de su entorno o el suyo propio. Generalmente, con estas circunstancias sociales los niños se convierten en hombres y mujeres antes, en cuanto a su capacidad de interpretación social. La obra se representó más tarde para los estudiantes de la escuela secundaria Leőwey Klára en Pécs. El estreno fue seguido de una conversación abierta con los creadores e intérpretes.

En ese momento, Woyzeck se presentó como una asignatura opcional de un curso de teatro de la escuela secundaria, ya que es fácil rastrear ciertos aspectos dramáticos de la historia:

- ↪ la creación y la evolución del conflicto
- ↪ el efecto de los diferentes niveles de determinación que configuran el destino de uno
- ↪ la volatilidad de las relaciones humanas
- ↪ el valor de la humanidad y su papel en la determinación del destino de uno
- ↪ la complejidad del acto individual y la cuestión de la responsabilidad.

La solicitud de una función de teatro en la prisión llegó en 2015.

Debido a una reunión previa con el grupo, luego de una remodelación, reinterpretación de matices y el reposicionamiento del foco en los desafíos, decidieron que iban a utilizar el mismo texto durante el trabajo con los internos.

EL DESAFÍO: SI LOGRAN MANTENER LA ATENCIÓN DE LOS RECLUSOS, MIENTRAS ENCUENTRAN UN LENGUAJE COMÚN CON ELLOS, ENTONCES LA ACTUACIÓN PROBABLEMENTE PUEDA ATRAER LA ATENCIÓN DE LOS ESPECTADORES EN CUALQUIER OTRO LUGAR.

La variación del teatro de la prisión es el resultado de un proceso de ensayo de tres meses. La piedra angular de este método fue una sesión semanal en la Prisión de Pécs, donde acudieron a representar la obra ante un público tanto adulto como menor. Llevaban cinco años trabajando en la institución mientras abrían temporalmente el Teatro Penitenciario de Pécs (www.bortonszin-haz.hu).

El desafío: *si logran mantener la atención de los reclusos, mientras encuentran un lenguaje común con ellos, entonces la actuación probablemente pueda atraer la atención de los espectadores en cualquier otro lugar.*

Para ello, era necesario encontrar una cierta semiología teatral universal distinta del texto de Büchner, que posiblemente también pudiera funcionar en el extranjero.

Así es como la producción de la compañía se convirtió en una obra de teatro carcelario.

CONOCER AL GRUPO Y ELEGIR EL TEMA

Según la visión de los creadores la prioridad no es el teatro y ni siquiera el entorno donde se crea el teatro, sino que el trabajo de los futuros actores (en este caso los internos) con el material teatral, que no tiene un carácter completamente dramatizado.

El texto, incluso si es posible trabajar con ese tipo de texto, pero los desafíos y los propósitos principales del trabajo artístico serían diferentes. Es fundamental que los actores puedan relacionarse con el tema y también deseen hablar sobre él.

La pedagogía teatral tiene varios métodos para sondear lo que le interesa a una comunidad determinada, e incluso puede rastrear los aspectos del tema que encuentran más fascinantes.

- ↪ Al comienzo de una creación teatral social vale la pena tomar en consideración los intereses grupales típicos a través de los individuos, y así elegir el tema del material futuro.



- Para elegir el material es necesario conocer al grupo. Para hacer esto correctamente, además de iniciar conversaciones, necesitará juegos y ejercicios, porque mientras juega, no se puede mentir, el jugador mostrará su rostro inocente, revelador e indefenso. Por otro lado, el propósito de estos juegos es que te ganes la confianza del grupo al mismo tiempo, que te iguales con los demás participantes.

En nuestro caso, el director sugirió los siguientes métodos:

- círculos de nombres y juegos para familiarizarse, profundizando cada vez más.
- Posteriormente, se deben utilizar juegos que asuman la autoconciencia y la conciencia grupal, y en la última fase, los juegos de confianza para asegurar la cohesión grupal.
- Posteriormente, durante la puesta en escena del material, entrenaron la conciencia corporal mediante ejercicios físicos. Estos involucraron elementos de conciencia de uno mismo, de la pareja y del grupo.
- A los participantes les gustaron los juegos que utilizaron asociaciones libres durante toda la etapa de creación.

Al elegir el tema de la creación, se encuentran disponibles varios métodos pedagógicos del teatro. Elegimos la lluvia de ideas:

- ~~escribimos una palabra en una hoja de papel y luego escribimos diferentes palabras que habrían sido convocadas por esa palabra (por ejemplo: PECADO: castigo, prisión, familia, amor, mi padre... etc.). Más tarde podrían explicar por qué pensaron en esa palabra, si quisieran.~~
- ~~El director pronto podría enumerar ciertos temas tabú que le resultan incómodos porque los hacen salir de su zona de confort individual, o los obligan a enfrentar sus límites o les parecen peligrosos en su situación actual.~~

Habiendo conocido al grupo, podríamos reclutar temas que les interesaran y les preocuparan. En esta lista teníamos el sentimiento de privación de libertad, el poder ahogador de la

LA RELACIÓN ENTRE EL INDIVIDUO Y LA COMUNIDAD, LA VULNERABILIDAD Y EL DESAMPARO DEL INDIVIDUO, LA INDIFERENCIA DE LA SOCIEDAD FRENTE A LOS PROBLEMAS DEL INDIVIDUO, TODO PARECÍA SER UN BUEN TERRENO PARA LA REFLEXIÓN COMÚN.

pobreza, la exclusión social del pecador. Así llegamos al **Woyzeck de Büchner**.

Büchner, un autor adelantado a su tiempo, eligió la pobreza extrema como tema de su drama. Todo su cuerpo de trabajo fue creado en tres años, porque murió increíblemente joven. Probablemente estaba trabajando en este mismo drama, que quedó inconcluso, en las últimas semanas de su vida.

Investigó el tema de Woyzeck con gran entusiasmo, ya que por un lado coincidía con sus intereses médicos y por otro lado su sentido de la justicia se vio afectado por una

noticia de la época a que sirve de punto de partida para la obra: una El soldado llamado Woyzeck mató a su amor por celos y fue condenado a muerte. El caso, analizado en las revistas de la época, perturbó mucho al autor, por lo que con las herramientas del más tarde llamado expresionismo, presentó al pobre como un juguete para su entorno.

El tema conmovió tanto al escritor que escribió diferentes variaciones y bocetos, pero no pudo terminar su obra del todo, aun así transmitió abundante material a la posteridad. Había suficiente material para crear una representación de teatro carcelario, mientras se adaptaba la historia y el texto al material y las circunstancias del tema local.

El medio de pobreza representado en la obra es el más pragmático para que ellos desenvuelvan su tesis teatro-estética, que es: "la pobreza es la brújula de nuestro arte (...) Entonces el sentido poético de la pobreza: vivir con menos, y dándose cuenta de que la economía tiene un poder de filtrado e intensificación". (Sitio web de la empresa Üres Tér, urester.hu)

La relación entre el individuo y la comunidad, la vulnerabilidad y el desamparo del individuo, la indiferencia de la sociedad frente a los problemas del individuo, todo parecía ser un buen

terreno para la reflexión común.

Realizamos la producción de 2014 a los presos. Su forma de lenguaje tuvo un efecto alentador y desencadenante sobre ellos. Cosas sin adornos, pero en forma teatral, contadas (juramentos, órdenes) y hechas (actos sexuales, violencia), completan la creación artística de lo que llamamos teatro.

VOJCEK - LAS PARTICULARIDADES DE LA OBRA

Hay tres reclusos, tres actores y un músico en el escenario de forma circular. Dado que todo el elenco está presente y visible durante toda la actuación, sentado entre el público, su presencia permanente impulsa la participación del público.

Sólo se echan los papeles protagónicos, en el resto los actores se alternan. Todo el mundo viste todo de negro, llevan máscaras de la commedia dell'arte mientras utilizan los elementos de movimiento del tipi fissi dado, excepto Marie, Vojcek y Andres.

Los presos visten pañuelos y máscaras con el uniforme de la prisión. Más tarde, esto cambia. Primero, sueltan el casco, luego, al final de la obra, también abandonan su máscara. Su papel se refleja en varios planos.

La obra comienza con la historia de Marie en la oscuridad, perturbada por un grupo ruidoso y vulgar que entra al escenario; uno podría pensar que algunos espectadores borrachos irrumpieron en la capilla sagrada llamada teatro.

Luego interrumpen la obra varias veces: piden drogas; están justificando la violencia con algunas bromas pseudocientíficas como la única forma de evitar la extinción de la especie humana. Gradualmente están "quitando papeles", obteniendo el mismo estatus que los actores.

Después de que Marie relata el ejemplo bíblico de la infidelidad, los presos se quitan las más-



caras y comienzan a hablar en su jerga cotidiana: **"¿Y EN ESTE CASO QUÉ PASA CON EL NIÑO?"**

Luego podemos escuchar una canción de rap: el poema de *Tiszta szívvel* ("No tengo padre ni madre") de Attila József rapeado en inglés. La cantan con entusiasmo, dignidad, furor y desafío, sin máscaras, mostrando su rostro.

Este momento catártico es el clímax de la obra, donde los espectadores se dan cuenta: esta no es sólo la historia de Vojcek, y no habla sólo sobre la vulnerabilidad de los internos, este podría ser cualquiera de nosotros. Todos somos vulnerables y humillados. Todos recibimos órdenes de los mismos desagradables señores.

El conejillo de indias llamado Vojcek - es presentado por un hombre con una máscara de Pantalone: primero habla en inglés, luego en italiano y en francés - el músico actúa como intérprete, hablando por el micrófono. Este extraño maestro de ceremonias es fastidioso, un sabelotodo, el espectador se siente

incómodo por una buena razón. Sus explicaciones condescendientes, tontas y objetivas molestan al público. ¡Porque hay algo en lo que está diciendo! Merece toda nuestra atención, de lo contrario, caemos en sus trampas mentales. Es una figura indispensable para la actuación: frena la obra, comenta, mantiene el orden, crea nuevas reglas, y es quien da vida a la piedra envuelta en una sábana, que es la hija de Vojcek y Marie. A veces es exactamente lo contrario de sus propias palabras ("Sé natural"). A veces con discreción, a veces de manera más contundente, pero es él quien lidera la historia.

"AQUÍ TIENES A VOJCEK. EL FAVORITO DE TODOS LOS PECES GRANDES" - presenta a Vojcek, que aparece en un pequeño backstage giratorio, que va a ser el sitio de ciertos elementos de la historia, metiéndolo en el espacio más pequeño, posible, mientras que su movimiento va a incrementar permanentemente la dinámica de la actuación.

El escenario giratorio va a tener muchas funciones (Marie y Vojcek parados cara a cara mientras giran eróticamente el escenario pequeño, luego comienzan el siguiente movimiento a partir del movimiento del anterior, o podemos ver a Vojcek acostado sobre él, endurecido en roca).

La obra comienza con una historia animada creando el foco más poderoso con la metáfora poética de la pobreza, que vuelve al final de la representación, cuando todos vuelven a decir la primera línea. Como si toda la historia comenzara de nuevo en un ciclo (este es el título secundario de la obra) que no es otro que la recurrencia de la vida. El esquema eterno de pobreza y abandono irremediablemente recurrentes.

"LA NIÑA FUE ENCONTRADA EN EL LAGO CON 12 HERIDAS DE CUCHILLO EN EL CUERPO" - La historia termina cuando el maestro de ceremonias dice esto en inglés, traducido por el intérprete, en la oscuridad.

La commedia dell'arte requiere una gran presencia técnica y disciplina por parte de los actores.

El uso del idioma inglés y la presencia del maestro de ceremonias tienen un efecto extraño porque rompe la trama.

Los movimientos mecánicos de Vojcek a lo largo de la actuación simbolizan el esfuerzo del hombre en la carrera de ratas del mundo, se refieren a la vulnerabilidad del hombre que quiere estar a la altura de las expectativas de todos. Su ser, un títere, es más fuerte cuando los

miembros del coro lo patean al suelo, degradándolo a un montón de ropa.

"ES UN BRUTO. ES INCAPAZ DE REFLEXIONAR, DE EXPRESARSE O DE PEDIR AYUDA" - dice el maestro de ceremonias.

Pero Vojcek siempre está haciendo preguntas, a veces en voz baja, a veces más fuerte, a veces parlotando, a veces tartamudeando, preguntándose a sí mismo y a los demás, lo que sus jefes supremos consideran una rebelión. Además de mentalmente, también sufre abusos físicos. No se defiende de

las bofetadas, su humillación, su "Vojcekness" es la más fuerte aquí.

El lenguaje de formas que sugirió el director fue el sistema tenso de movimientos con abundancia de elementos que utilizan el cuerpo: el teatro físico.

Esto hizo que la actuación fuera realmente efectiva, y (también) emocionalmente poderosa, el proceso creativo provocó desafíos y varias dificultades.

DIFICULTADES Y DESAFÍOS

La prisión como espacio creativo plantea varios problemas. Hoy en día cada vez más instituciones policiales se dan cuenta de que las actividades creativas tienen un buen efecto en los internos, por lo que integran en sus funciones actividades pedagógicas artísticas y teatrales. Las lecciones deben ser frecuentadas regularmente, pero el trabajo sistemático se ve perturbado por problemas disciplinarios, la rutina diaria de la prisión y la motivación vacilante de los reclusos.

Ponerse de acuerdo sobre la denominación común de las nociones tampoco fue fácil. En la prisión, el pecado y el castigo tienen diferentes significados, al igual que el individuo y la sociedad, al igual que en la visión de Büchner.

Sin "justificar el mal", simplemente lo presenta, mientras cambia aspectos y tonos. Ya sea poética o científicamente. (Similar al *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltes, que desde entonces se ha convertido en un clásico). Fue difícil cerrar los **PROBLEMAS COTIDIANOS** ya que

En nuestro país esta es una crisis aguda para la sociedad. Existe una brecha cada vez mayor entre las clases medias y los pobres. La crisis financiera, los préstamos en moneda extranjera y el desempleo crean un entorno cada vez más incierto para mantenerse a flote. Quien se hunde, no habla. El consumismo y la industria del entretenimiento barato nos quitan la vista de la situación actual y del

NOS GUSTARÍA LEER LOS BOCETOS DE BÜCHNER JUNTO CON EL PÚBLICO, PARA LLEGAR A ESE PENSAMIENTO UNIVERSAL QUE DICE QUE LA PURA EXISTENCIA DEL HOMBRE ES UN VALOR FUNDAMENTAL.



tamaño del problema.⁹

El otro desafío fue seguir los **VALORES** que se introdujeron como lema de la actuación:

Nos gustaría leer los bocetos de Büchner junto con el público, para llegar a ese pensamiento universal que dice que la pura existencia del hombre es un valor fundamental.

Contaban con el rico material de Büchner: su punto de vista pedagógico y la relación con el drama están involucrados y fortalecidos en este medio, lo que lo hace extremadamente desafiante para ellos.

Aparte de la prisión donde podíamos invitar a personas ajenas a ver la función, Vojcek solo tuvo una función pública, en una prestigiosa institución cultural, el Teatro Nacional de Pécs. El director de teatro Miklos Rázga fue de mente abierta sobre la actuación. El transporte y la vigilancia de los internos, la conversación pública con ellos después de la actuación fueron todas dificultades a las que enfrentarse.

REACCIONES DE ESPECTADORES Y CREADORES

Basándonos en los comentarios escritos de los espectadores, aquí citamos tres de ellos, nos enorgullece decir que esta actuación pública única e irrepetible en el Teatro Nacional de Pécs fue un gran éxito.

ÉVA FÜSTI MOLNÁR (actriz): No hubiera pensado en lo difícil que iba a ser explicar lo que sentía por la actuación. Estaba tan conmovida emocionalmente; Me resulta difícil expresarme. Experimenté una doble catarsis. Fue un excelente trabajo profesional de dramatización y dirección escénica, con la misión de salvar a tres almas de su predestinada carrera de ratas. Pude ver con mis propios ojos la vulnerabilidad de los tres internos y también la mía. Sólo recuerdo que aplaudí



asombrada, estremecida, con un nudo enorme en la garganta. ¡Esto fue más que (solo) teatro!

KATALIN STYRNA (profesora): Ya había visto algunas actuaciones de la compañía Üres Tér, pero esta misma obra me sorprendió de una manera que experimenté un efecto diferente. Creo que el poder de ese efecto lo dieron las máscaras. A lo largo de la actuación sentí que por ellos se soltaban unos instintos ancestrales, hasta entonces más o menos controlados, aterradores, y que todos deberíamos estar aterrorizados por esto. Algunos más, otros menos. Al mismo tiempo, los "actores" que llevaban máscaras habían visto el infierno que es la prisión porque se habían entregado a estos instintos. Realmente les tenía miedo. Jugaron muy bien: dado que sus expresiones faciales estaban cubiertas, su cuerpo podía desempeñar todo el papel. Y así, el cuerpo, como criatura independiente, alejado del control de la mente, con una desinhibición primitiva se dirigió

a la satisfacción de sus necesidades. Cada gesto nos envió el mensaje de que "los débiles deben ser destruidos". El vacío del espacio y el juego de sombras y luces también impulsaron este mensaje. Al final, cuando se quitaron las máscaras, sorprendentemente se parecían a las "caras de sombras". Como si se hubieran quitado sus rostros reales. Quiero decir, Márk detectó el sentido de sus personalidades con bastante precisión, probablemente logró estafar esta parte criminal de ellos. Debe haber sido un sentimiento catártico dejar este papel, quitándose junto con la máscara. Dijeron durante la conversación con el público, mientras estaban sentados como reyes en sus "tronos", que en la prisión sí importa cuál es el mensaje de la postura de su cuerpo. Creo que se referían a la representación cruda del dominio, por eso una parte importante de su vida es jugar al "hombre fuerte". El protagonista, como perfecto compañero complementario, simbolizó para mí el alma humana que puede debilitarte en esta lucha de vida o muerte. Ni siquiera puedo recordar la historia, porque me afectaron profundamente los mensajes y efectos no verbales. Desde entonces ha sido un recuerdo fuerte, una de las mejores actuaciones que he visto en mi vida.

MELINDA REIBLINÉ HORVÁTH (trabajadora de la salud): Nunca me había emocionado una actuación como la de Vojcek. Estaba parada ahí esperando, ¿y ahora qué? ¿Cómo es posible salir de esta situación?

Incluso me olvidé de aplaudir primero, porque pensaba que lo que acababa de pasar era culpa mía.

• • • • •

⁹ Sitio web de Üres Tér (urester.hu), introducción a la actuación.

ZONE 3

TALLER DE TEATRO
EN LAS CÁRCELES DEL ÁREA DE BERLÍN



INTRODUCCIÓN A ZONE3 E.V. CULTURA - INTEGRACIÓN - EDUCACIÓN

de Sabine Winterfeldt

Llevamos realizando proyectos de teatro en cárceles desde 2003 para diferentes organizaciones. Hace cinco años fundamos nuestra propia asociación: **Zone3 e.V. Cultura - Integración - Educación**

El objetivo de nuestro trabajo es dar a nuestros participantes, que pueden ser académicos, detenidos o ex-presos, una nueva y diferente perspectiva, y una nueva actitud hacia ellos mismos, sus semejantes y la sociedad en la que vivimos, creando un espacio artístico, que es gratis y protegido. Realizamos proyectos de prevención en instituciones educativas, proyectos en cárceles y para ex internos que han sido liberados de prisión a régimen abierto.

Creemos que a través del trabajo teatral, los participantes tienen la oportunidad de realizar diferentes experiencias en el trabajo artístico y, de esta manera, obtener una nueva perspectiva de la vida en sociedad. Asumimos que esto es esencial, ya que nuestros participantes, sin importar si son reclusos, ex reclusos o académicos, a menudo provienen de entornos sociales desfavorecidos. Es habitual que en un entorno donde el crimen es lo normal, y su círculo de vida habitual viviendo sociedad es estar en prisión, ser liberado y volver a prisión. Nuestro objetivo con nuestra contribución es romper este círculo vicioso, en el mejor de los casos, justo antes de que comience ese círculo.

No sólo las personas que han cometido un delito y han estado en prisión por ello son estigmatizadas por la sociedad. Las personas de entornos sociales desfavorecidos viven a menudo con este estigma. Una parte esencial de nuestro trabajo es hablar con TODOS, a pesar de los antecedentes sociales, el género, la opinión política.

Para crear un "efecto de resocialización" a largo plazo, es de gran importancia construir primero una plataforma de comunicación y, por lo tanto, una relación. Una relación buena y estable es la base de una posible evolución positiva a lo largo de nuestro trabajo.

La base del trabajo en buenas relaciones es la aceptación mutua de la otra persona dentro de las reglas establecidas por el sistema (el sistema del trabajo teatral). El ser humano siempre está en el primer plano en nuestro trabajo. La persona se para frente al sistema en el que se mueve, del que viene y en el que se integra.

Es por esto que los conflictos surgen una y otra vez, ya que las personas no encajan fácilmente en un sistema que muchas veces no contiene justicia o perspectiva para su propia realidad subjetiva de vida, y en la mayoría de los casos no muestra interés en las necesidades individuales de la persona. - **ESTÁN "FUERA DE LA LÍNEA"**.

EL OBJETIVO DE NUESTRO TRABAJO ES DAR A NUESTROS PARTICIPANTES, QUE PUEDEN SER ACADÉMICOS, DETENIDOS O EX-PRESOS, UNA NUEVA Y DIFERENTE PERSPECTIVA, Y UNA NUEVA ACTITUD HACIA ELLOS MISMOS, SUS SEMEJANTES Y LA SOCIEDAD EN LA QUE VIVIMOS, CREANDO UN ESPACIO ARTÍSTICO, QUE ES GRATIS Y PROTEGIDO.

QUÉ TIPO DE TEATRO

La regla última y más importante es el respeto mutuo. En realidad, este es el único criterio de exclusión. Los participantes que tratan a los otros jugadores con falta de respeto no son bienvenidos. Somos muy flexibles y trabajamos con diferentes enfoques. Somos muy receptivos al grupo respectivo. Con nosotros, cualquiera puede unirse, siempre que sigan las reglas existentes mutuamente acordadas.

Nuestro trabajo siempre está completamente orientado al proceso. Damos gran importancia a que todos los participantes se escuchen unos a otros. No sólo estar enfocado en los propios procesos y procedimientos, sino concentrarse en lo que está sucediendo en el grupo y en el escenario, es una parte importante de nuestro trabajo.

A menudo trabajamos con piezas existentes y, junto con los participantes, desarrollamos una versión que está directamente relacionada con los antecedentes de vida de nuestros participantes y su actitud hacia ellos mismos y la sociedad. Invitamos a los participantes a integrar información biográfica así como sus propias habilidades, canto, artes marciales, o incluso sus propios poemas e historias, a nuestro trabajo.

Se integra y conecta su realidad a la ficción de la obra y así aprenden el cambio de perspectiva.

El enfoque basado en procesos incluye un alto grado de apertura de resultados. Se define la demanda de calidad artística, pero no se evalúa su logro. Lo formativo puede cambiar y cambiar una y otra vez.

El objetivo es crear una nueva experiencia que esté determinada por un sentido de comunidad, para

provocar una condensación de la vida a través de la interdependencia de los eventos escénicos. Todos deberían sentirse parte (valiosa) del todo.

Entonces, uno podría describir nuestro trabajo en teatro como un enfoque de actuación abierto, impulsado por **PROCESOS**.

METODOLOGÍA

ESPACIO PROTEGIDO

Los participantes deben asegurarse de que el espacio en el que entrenan, actúan, discuten es libre de evaluación, otorga libertad de expresión - siempre que no discrimine ni ofenda a nadie - y de acción. Es fundamental construir una relación de compañerismo, que todo lo que ocurra en el espacio protegido se quede en esta zona y no sea transportado al "sistema de represión" como se siente el sistema penitenciario, e incluso a veces la escuela.

EL PALO QUE HABLA

Un elemento central en este espacio protegido y la herramienta clave de nuestro trabajo es EL PALO QUE HABLA.

- La idea del palo es que el portador del palo tiene derecho a decir lo que tenga en mente, sin ser interrumpido, siempre de acuerdo con las reglas acordadas que se han discutido al inicio de los talleres.

Al principio y al final de cada taller, como una rutina siempre recurrente, cada participante (formador y participante) tiene la oportunidad de **HABLAR LIBREMENTE** con el grupo. Se trata de un mensaje del ego, el objetivo es la **CONSTRUCTIVIDAD**. Se permiten las quejas, pero no hablar de los demás, se trata de expresar las propias sensibilidades. El único criterio es que no se evalúe lo dicho. Este es un aspecto importante en la creación del **ESPACIO PROTEGIDO**.

TÉCNICAS DE TEATRO Y ACTUACIÓN

Como no estamos trabajando con actores entrenados, con diferentes talentos, presentamos en primer lugar técnicas de actuación, para que se sientan libres y cómodos en el escenario.

TÉCNICA DE RESPIRACIÓN

La respiración es absolutamente esencial para el trabajo teatral. Cuando nacen los bebés, tienen todo lo que necesitan para usar su voz al máximo. Desafortunadamente, volvemos a desaprender esto en el transcurso de nuestras vidas, a través de la socialización y la "educación". Básicamente, la técnica de respiración para el teatro consiste en volver a aprender a respirar todo el cuerpo y también a utilizar todos los órganos respiratorios de manera óptima. Está comprobado que una buena técnica de respiración contribuye a una vida más feliz, sana y consciente. Muchas personas usan solo partes de su cuerpo y desconocen, por ejemplo, que su diafragma se encuentra en gran parte en la espalda.

Los **EJERCICIOS** tienen como objetivo adquirir conocimientos sobre su propia **RESPIRACIÓN** y sentirla, y hacer el mejor uso de su respiración para una buena **TÉCNICA VOCAL**.

SENSIBILIDAD CORPORAL

Esto es similar a respirar. Muchos niños pierden la capacidad de ser sensibles a su cuerpo y de sentir lo que necesitan, dónde se sienten bien o se lastiman. Damos nuestro cuerpo por sentado y, si no entrenamos explícitamente la sensibilidad, nos embotaremos con el tiempo. Como artista escénico, ya sea en la música, el teatro o como pintor, necesita un cuerpo permeable que tenga acceso directo a sus sentimientos y pensamientos.

Promovemos la sensibilidad de nuestro cuerpo a través de varios ejercicios de atención plena y a través de esto se crea una mayor conciencia de nuestro propio cuerpo individual. Enseñamos a tomar conciencia de los diferentes estados emocionales que aparecen en el cuerpo, como la ira, el miedo o la alegría y aprendemos a reaccionar ante el lenguaje corporal de los demás jugadores.

IMPROVISACIÓN

En el teatro de improvisación, los participantes aprenden a actuar según sus propios impulsos y a reaccionar ante los de sus compañeros y no a entrar en resistencia, sino en la anticipación, el proceso y la alegría del contacto. En el teatro de improvisación, se dan diferentes pilares como la relación, el estado, la emoción o la profesión y dentro de los pilares dados a los actores, deben desarrollar una escena. Los jugadores están entrenados para estar realmente "aquí y ahora", para concentrarse, para confiar en sus propios impulsos y para estar abiertos a sus compañeros de juego.

A través de los ejercicios, los participantes aprenden a sentir su propio cuerpo, a expresar diferentes emociones y a darse cuenta de lo que sucede con el cuerpo, la voz y la respiración, durante las diferentes emociones. Los participantes aprenden que tienen diferentes formas de expresarse y posibilidades de ampliar su espectro de actuación.

Al trabajar en grupo, también aprenden a escucharse unos a otros. Las personas que no tienen nada que ver entre sí en la vida normal (y también en la vida cotidiana en prisión) se conocen y aceptan de una manera nueva y artística. Al compartir sus emociones y habla, adquieren conciencia y respeto de los sentimientos y pensamientos de los demás y de su cuerpo, pero también de su entorno criminal y legal. Intentamos colocar un sistema de valores para nuestros compañeros jugadores que no se basa en la competencia, sino en el apoyo mutuo y la colaboración con los otros miembros de la comunidad. El trabajo en equipo está en primer plano.

INTENTAMOS COLOCAR UN SISTEMA DE VALORES PARA NUESTROS COMPAÑEROS JUGADORES QUE NO SE BASA EN LA COMPETENCIA, SINO EN EL APOYO MUTUO Y LA COLABORACIÓN CON LOS OTROS MIEMBROS DE LA COMUNIDAD. EL TRABAJO EN EQUIPO ESTÁ EN PRIMER PLANO.

LUGAR DE CONFIANZA

Esto cambia y cambia las creencias. Siempre que sea posible, intentamos que nuestros grupos sean muy heterogéneos. En la primera fase del taller, lo más importante es la alegría y la diversión. Los participantes deben jugar y reír entre ellos y olvidar la prisión y sus preocupaciones durante el tiempo del taller. De esta forma se relajan y hacen nuevas e importantes experiencias. Sólo cuando creamos un ambiente relajado y confiamos en el grupo y el lugar asegurado, comenzamos a desarrollar el material.

No nos interesa el trabajo de teatro jerárquico, presentamos el tema del taller y trabajamos nosotros mismos a través de él, en función de los impactos, emociones y pensamientos que genera este tema. Luego pedimos a los participantes que contribuyan con sus emociones, ideas y reflexiones. Esto sólo es posible, si hemos creado un lugar de confianza de antemano, lo que no es una tarea fácil en una prisión.

DESARROLLO

En el siguiente paso, trabajamos en los diferentes temas de la obra y desarrollamos la relación personal de los participantes. Luego desarrollamos juntos una obra de teatro y por último la ensayamos. Las últimas semanas de este proceso deben ser siempre **ENSAYOS INTENSIVOS**, es decir, ensayar con el grupo todos los días al menos una semana antes de una actuación.

En términos de contenido, es importante para nosotros involucrarnos con el mundo que nos rodea y especialmente con los participantes, ya que ellos tienen en general una perspectiva propia que no debe ser coherente con la perspectiva general. **INTENTAMOS TRABAJAR DE MANERA SOCIOCRÍTICA Y CON CONCIENCIA DE GÉNERO.**

NO NOS INTERESA EL TRABAJO DE TEATRO JERÁRQUICO, PRESENTAMOS EL TEMA DEL TALLER Y TRABAJAMOS NOSOTROS MISMOS A TRAVÉS DE ÉL, EN FUNCIÓN DE LOS IMPACTOS, EMOCIONES Y PENSAMIENTOS QUE GENERA ESTE TEMA.

PRACTICAR EJEMPLOS EN DIFERENTES INSTITUCIONES

Alemania está organizada como una federación de estados, al igual que algunas leyes, su aplicación y sus instituciones. Los diferentes estados y su forma de implicar a las fuerzas del orden y las diferentes regulaciones, tienen impactos con respecto a las precauciones de seguridad durante las actuaciones o durante los ensayos, por lo tanto, son muy diferentes. Entonces, uno puede tener presentaciones en la prisión con varios visitantes, mientras que en otros estados sólo puede asistir la familia más cercana. En otras cárceles, no se permiten visitas del exterior y los únicos invitados al espectáculo son las personas que trabajan en la prisión.

Cada institución actúa de manera completamente diferente. Esto siempre tiene que ver con la gestión local de la prisión respectiva, la situación política en el estado local y, por supuesto, la forma en que la institución se ve a sí misma y su comportamiento hacia el sistema. Cómo estas cárceles están abiertas a sus prácticas, las referencias legales, y cómo la ley permite que se practique.

Las regulaciones con respecto a las pautas de películas y fotografías también varían mucho. Los tomadores de decisiones en las instituciones tienen un margen relativamente grande de discreción y decisión. Como prólogo, estamos trabajando en escuelas, cárceles para presos y mujeres y con ONGs como Gangway, que están organizadas según la ley local. Por supuesto, cada institución es siempre un espejo de su gestión y depende en gran medida de su actitud y objetivos personales.



ESCUELA: WESTSIDE STORY (OBRA DE TEATRO Y CINE)

Este fue un proyecto con una duración de dos años. Fue financiado por el gobierno estadounidense con fondos de Seguridad Nacional. La maqueta fue un proyecto en Seattle, que se llevó a cabo junto con la policía local y artistas del entorno de la Fundación Bernstein.

Había áreas donde la pobreza y la falta de educación habían hecho que la gente abandonara el sistema, hasta tal punto que ni la escuela ni la policía local pudieron acceder a la población y los niños de allí. Allí fue posible construir un puente a través del teatro y la música. Allí trabajaron juntos artistas y policías.

Tradujimos esto a Berlín y, junto con estudiantes y profesores de la denominada "escuela de puntos calientes", desarrollamos la historia del West Side en Berlín con una obra de teatro y una película.

PRISIÓN DE HOMBRES: DIE RÄUBER DE WRIEZEN (VERSIÓN ALTERNATIVA DE LA FAMOSA OBRA DE TEATRO DE SCHILLERS)

Junto con un grupo de jóvenes prisioneros de Wriezen en Brandeburgo desarrollamos la obra "Die Räuber von Wriezen" (Los ladrones de Wriezen) durante un período de 3 años. Mezclamos los textos originales con traducciones de la dramaturgia a su propio idioma. Curiosamente, los jóvenes no querían saber nada sobre la obra original de Schiller al principio, pero en el transcurso del proyecto literalmente se desgarraron para reproducir los textos originales. A lo largo de los años, desarrollaron una comprensión profunda de la historia. Esta obra se representó a menudo con gran éxito fuera de la prisión y también tuvo presentaciones invitadas en otras prisiones.



EASTWESTSIDESTORY EN PRISIÓN

Junto con una prisión para jóvenes varones y dos niñas, y cárceles para mujeres, desarrollamos nuestra propia versión de Romeo y Julieta como una ópera hip-hop.

Los ensayos se llevaron a cabo por separado, pero también parcialmente juntos.

Con un grupo extremadamente heterogéneo de personas de diferentes medios y culturas, creamos una pieza y la ejecutamos con gran éxito en diferentes cárceles. Algunos de los actores procedían de la escena extremista de derecha y del medio islamista, y también formaban parte del proyecto ex refugiados, drogadictos y narcotraficantes. Trabajamos en conjunto

con un grupo de actores, músicos, diseñadores de vestuario, directores y cineastas.

PRISIÓN DE MUJERES Y HOMBRES

Durante cuatro años desarrollamos piezas en cuatro lugares con presos del sistema penitenciario masculino y femenino, el régimen abierto y con ex presos durante un período de 9 meses cada uno sobre los temas: Dignidad, Hogar, Identidad. Jugamos en diferentes ubicaciones. Integramos a los presos individuales que tenían permiso para salir por un día en la pieza general, de modo que algunos de los participantes sólo tuvieran un solo día para trabajar juntos.

MALE PRISON & GANGWAY (ONG): CURSO DE ALEMÁN A TRAVÉS DEL TEATRO

La clave de un país y su población es la comunicación. Sin la capacidad de comunicarse, uno se ve privado de cualquier acceso a la educación, el trabajo, la cultura y las relaciones sociales. Comprender esto lleva a comprender que, dado que muchos de los presos y reclusas no hablan alemán, el mercado laboral está cerrado para esas personas. Los cursos de alemán en sí no son nada espectaculares, pero en realidad la tasa de éxito de los internos que apren-

den alemán de la forma habitual es inferior al 20%. Los participantes a menudo niegan haber aprendido de la manera clásica, a veces debido a la falta de alfabetización, pero están muy motivados para aprender alemán de manera "lúdica". La cuota aquí es de alrededor del 80% de éxito dependiendo del tiempo que puedan participar en los talleres.

MALE PRISON & GANGWAY (ONG): DIE RÜ DEN (OBRA DE TEATRO, PELÍCULA)

Tema principal de esta contribución que se tratará de forma intensiva en el siguiente capítulo.

DENTRO Y FUERA, AUDIENCIA ADENTRO, PRESOS AFUERA. CÓMO LA LEY LO PERMITE

Esto varía mucho de una prisión a otra y de un estado a otro. Algunas cárceles creen en sus internos y en el trabajo que han realizado durante los talleres y con ese conocimiento de la relación viva entre los internos y sus entrenadores de taller corren un mayor riesgo, bajo el lema: los presos tienen que aprender a lidiar con la libertad y la confianza, y permitir presentaciones exteriores. Otras cárceles están estrictamente en contra de esta forma de libertad y prefieren ceñirse a las reglas más conformistas: ilos detenidos permanecen en prisión durante su tiempo!

El mismo procedimiento es para observar con la audiencia entrando - las familias en general están permitidas, pero los visitantes no familiares están permitidos dependiendo de la prisión donde se llevará a cabo la obra. Una actuación muy interesante es siempre la actuación de los demás internos. La experiencia demuestra que esta es la actuación en la que los



participantes están más emocionados, pero es también suele ser uno de los más interesantes. Los participantes suelen tener miedo de sentirse avergonzados, pero suelen obtener un gran reconocimiento por parte de sus compañeros y del personal. Estos espectadores son especialmente interesantes, porque suelen ser muy honestos, si una obra es aburrida te lo dicen de inmediato, pero cuando les gusta la obra, son un público genial y emocionado.

Conforme a todas las cárceles está la prohibición hacer fotos y grabaciones en su interior, lo cual es comprensible para proteger a los reclusos.

NUESTRAS SENSACIONES Y MOTIVACIÓN

Con el tiempo la perspectiva cambió, a medida que aprendimos a conocer más a todo tipo de presos diferentes, con todas sus historias de fondo y comenzamos a comprender el sistema de prisión y castigo.

La aparente ausencia de creatividad y libertad en el sistema permite colocar la flor de la fantasía y la creatividad y dejarla crecer. Este lugar tan encerrado por muros, fronteras y reglas puede ofrecer al otro lado un gran montón de emoción y creatividad, que es nuestra tarea, excavar hasta la superficie.

Tienes una experiencia intensa, significativa y tienes la sensación de haber dado algo positivo al mundo y tienes la posibilidad de comprenderte mejor tu trabajo y tu propia expresión.

Los sentimientos negativos también son parte del trabajo. Por ejemplo, cuando la solidaridad y el sentido de

ESTE LUGAR TAN
ENCERRADO POR
MUROS, FRONTERAS Y
REGLAS PUEDE OFRECER
AL OTRO LADO UN GRAN
MONTÓN DE EMOCIÓN
Y CREATIVIDAD, QUE
ES NUESTRA TAREA,
EXCAVAR HASTA LA
SUPERFICIE.

responsabilidad hacia el grupo deja mucho que desear, cuando no se puede realizar un ensayo o hay que cambiarlo porque falta alguien (de nuevo). Como artista, esta es una experiencia muy valiosa, porque casi nunca se vive fuera del ambiente carcelario, porque los actores siempre quieren jugar y esperamos un gran entusiasmo por parte de las personas creativas.

MOTIVACIÓN: si uno asume que un crimen experimentado con éxito es una patada sin precedentes, entonces nuestro trabajo consiste en producir una patada sustituta, algo que se acerca a la sensación de condensarse en la vida. La actuación y el teatro son formas excelentes de reorientar a una persona: todo es posible, la limitación es la propia entrega a la situación. La motivación como artista es que el arte no se desarrolla en medio de la sociedad, sino casi siempre al margen. La prisión es una de esas ventajas.

SER MUJER EN ESTE SISTEMA

Como mujer, naturalmente te enfrentas a los clichés de roles clásicos. Muchos empleados de la prisión, pero también muchos reclusos, están bastante acostumbrados a los modelos conservadores, aunque esto también es, por supuesto, un cliché. Así que siempre es cuestión de romperlos, de exigir respeto.

Por otro lado, en muchas culturas lo "femenino" es idealizado (la madre bondadosa perfecta, la esposa santa, la hermana pura) o estigmatizado (la ramera, la serpiente falsa, la astucia). A menudo, una es extremadamente idealizado como mujer en prisión. Por un lado, puede utilizar esto para el trabajo de relación, pero por el otro hay que tener cuidado de no dejarse manipular.

La relación laboral en la cárcel es una planta muy delicada. Sucede muy rápidamente que intentas cumplir con las expectativas de la otra persona y luego caes en la trampa de la manipulación. El trabajo en prisión es un cambio constante entre la cercanía y la distancia.

El límite absoluto entre ser mujer y hombre es más evidente en la prisión

- ^ porque no hay cárceles mixtas
- ^ porque a menudo se trata de violencia, que se decide por la fuerza física.

Dado que los internos aquí tienen una experiencia significativa por delante, surge un sentimiento de superioridad o inferioridad, que puede generar tensión. Aquí es una ventaja ser mujer, porque como mujer es "natural" conocer los límites físicos. Como mujer, eres inmune a la competencia con los presos.

ÉXITO O FRACASO: ¿QUÉ SIGNIFICA ESO EN NUESTRO TRABAJO CON LOS RECLUSOS?

El proceso con todas sus diferentes etapas es importante. Un proyecto tiene éxito para nosotros cuando nos hemos entendido y nos hemos conocido mejor el camino hacia una actuación, y hemos chocado contra los muros de nuestras propias creencias. Definitivamente, el fracaso siempre es una posibilidad del proceso y puede tener muchas razones.

Un proyecto tiene ÉXITO si cumple con los siguientes factores:

- ^ El trabajo orientado a procesos
- ^ La adquisición de habilidades
- ^ Repensar las propias creencias de todos los participantes

EL PROCESO CON TODAS SUS DIFERENTES ETAPAS ES IMPORTANTE. UN PROYECTO TIENE ÉXITO PARA NOSOTROS CUANDO NOS HEMOS ENTENDIDO Y NOS HEMOS CONOCIDO MEJOR EL CAMINO HACIA UNA ACTUACIÓN, Y HEMOS CHOCADO CONTRA LOS MUROS DE NUESTRAS PROPIAS CREENCIAS.

- 
- ↖ Una actuación con altos estándares artísticos.
 - ↖ Captar la atención del público para concienciar a la gente de la importancia de este tipo de proyectos y la situación de esta sociedad paralela.
 - ↖ Un factor en una actuación exitosa es también si la audiencia reconsidera sus propias creencias y clichés. El cambio de perspectiva se produce en todas direcciones.

La experiencia de la duda, la incertidumbre, el pánico escénico ... la experiencia del juego, que se persigue con seriedad, pero que siempre sigue siendo juego. Perderse, volverse juguete. No hay "correcto" ni "incorrecto"; solo hay efectos y visiones de diferentes tipos. La experiencia de las sorpresas y dejarse llevar por ellas.

Trabajo de improvisación. La improvisación es una parte esencial del trabajo, porque elude la previsibilidad, la expectativa y exige la afirmación de la otra persona.

Hay dos **OBSTÁCULOS** en este contexto:

- ↖ El primero se encuentra en el exterior y se denomina **PERSPECTIVA**. Incluso si uno enseña a los presos en proyectos de teatro u otras capacitaciones sociales a decidir por una vida legal, la realidad fuera de los muros de la prisión, desafortunadamente, a menudo ofrece solo un camino: que la gente regresa a sus viejas estructuras y ya nadie se ocupa de ellos, y así. ellos tienen la reacción. Las relaciones o las condiciones de vida que han llevado a las personas a una vida delictiva, en su mayoría, no han mejorado ni mejorado durante el encarcelamiento. Después del encarcelamiento, muchas personas las espera la es-

tigmatización, el desempleo y la falta de vivienda. Y estos factores a menudo conducen a nuevos delitos, que luego pueden volver a la cárcel. De esta forma, el sistema se alimenta a sí mismo.

- ↖ Un segundo factor es que, además de las "historias de éxito", en ocasiones hay personas a las que se llega actuando, pero no de la forma que a uno le gustaría, es decir, que no se promueve realmente la empatía y la sensibilidad, sino arrogancia, ego. Estas personas también se sienten mejor entonces, pero a veces tienes la impresión de que les has dado una herramienta para una carrera más exitosa como delincuentes y delincuentes violentos.

EXPERIENCIAS DE RECLUSOS Y COMENTARIOS A NUESTRO TRABAJO

En el transcurso de 17 años de teatro carcelario se experimentan las cosas más diversas: Que los participantes, por los impulsos que reciben a través del teatro o por medio de encuentros personales con artistas o compañeros de prisión, toman nuevas decisiones y optan por vivir una vida menos violenta. Durante los talleres de teatro a menudo se cuestiona la pertenencia a grupos inhumanos, como Hell Angels o Family Clans, a veces sucede que los internos abandonan su estilo de vida pasado por uno nuevo sin su "familia". El enfrentamiento con uno mismo como personalidad artística, a menudo conduce a una percepción diferente de las propias capacidades y favorece el acceso a la literatura y la educación. Una experiencia grupal positiva ayuda a contrarrestar la desconfianza existente.

A menudo sucede que los participantes de nuestros proyectos se han inspirado en el impulso de la obra teatral para emprender un camino diferente en la vida. Este trabajo no puede ser más que un impulso, pero por supuesto no puede ser menos, no se trata de pasar el tiempo, sino de abrir nuevas perspectivas y con ello ofrecer nuevas posibilidades y diferentes caminos de decisión y actividad a los presos.

Un joven de Polonia, por ejemplo, que estuvo en nuestro proyecto de teatro durante 2 años y ha estado involucrado en el crimen organizado desde los 13 años, comenzó a leer durante el proyecto de teatro. Años más tarde nos escribió una carta y nos dijo que después de su encarcelamiento había terminado el bachillerato y estudiado trabajo social y ahora trabajaba como trabajador social en Suiza.

Otros quedaron tan profundamente conmovidos por los talleres de teatro que decidieron comenzar a vivir una carrera como Actores. Uno comenzó con sus estudios de actuación, mientras que el otro actúa en un pequeño teatro en Berlín.

Siempre hubo casos de jóvenes del ámbito extremista de derecha que abandonaron su grupo inhumano durante el transcurso de la obra teatral, porque ya no pudieron defender esta actitud nazi con la experiencia que habían obtenido en la obra teatral.

Si bien el trabajo con los presos masculinos a menudo se trata de reducir el potencial de agresión y aumentar la aceptación y la tolerancia, con las presas se trata más de "autoestima, auto-empoderamiento y autoconciencia". A través del trabajo teatral, adquieren un sentimiento de sí mismas, una conciencia, una autoconciencia y, a menudo, logran salir de las relaciones abusivas.

UNA VISIÓN DEL ESTADO DE LA TÉCNICA DEL "TEATRO EN PRISIÓN" EN ALEMANIA

El federalismo marca una gran diferencia. Desafortunadamente, estos proyectos también dependen siempre del estado de ánimo político y personal. Por tanto, esto no se puede generalizar en absoluto. Todo el mundo sigue lo que se publica en los medios, tanto de población como de política.

Personalmente, creemos que los proyectos de teatro carcelario son sumamente importantes. Contribuyen en gran medida a brindar a los presos habilidades sociales que pueden ayudarlos en sus decisiones de vida individuales. Les dan la oportunidad de adquirir experiencia con

ellos mismos, con los compañeros de prisión, pero también con el personal penitenciario. Estas experiencias les permiten evaluar su propia situación de manera diferente.

Pero además, los espectadores y el personal reciben una nueva impresión. Hemos experimentado una y otra vez que las personas abordan el proyecto con una expectativa. "No se van a ceñir de todos modos; todos son criminales sin sentimientos, solo quieren ser admirados... nunca cambian... etc." y luego, después del proyecto y las actuaciones, tienen que cuestionar sus propias creencias o, mientras dura la obra, se han olvidado de que están en una prisión.

Los impulsos importantes siempre se manifiestan en las llamadas "actuaciones familiares". La familia, que vive con el estigma de un "preso en la familia", que a menudo se asocia con una gran vergüenza y suele tener una larga historia antes del encarcelamiento, de repente tiene la oportunidad de estar orgullosa de su hijo / hermano / hija. Esto tiene una influencia muy positiva en el sistema familiar.

Si pudiéramos desear algo... entonces me gustaría desarrollar un teatro carcelario que sea una mezcla de actores profesionales y presos, donde todos tengan los mismos derechos, lo que también significa: obligaciones iguales. Quien participa se compromete a quedarse, y quien se ausenta sin excusa o salta, tiene que pagar una "penalización" (hacer las consecuencias de sus propias acciones inmediatamente perceptibles). Este teatro de la prisión debe ser accesible para los espectadores y debe estar bien subvencionado.



INFLUENCIA DE LOS INTERCAMBIOS EUROPEOS EN SU TRABAJO

Todos vivimos en cajas. En general, nos las arreglamos bastante bien en nuestra caja y podríamos estar satisfechos con este estado. Pero todos necesitamos nuevas impresiones, nuevos impulsos y nuevos enfoques. Por eso pensamos que la cooperación intranacional y cultural es sumamente fructífera, necesaria e importante para nuestra evolución personal y con los nuevos impulsos que adquirimos en nuestro trabajo diario.

Experimentamos hasta qué punto se apoya el trabajo en prisión en los diferentes países, hasta qué punto se permite la aceptación de una existencia digna a los internos en prisión. Creemos que proyectos como este pueden ser clave para hacer un cambio en su situación real en la prisión, pero también como el agua en la orilla, erosiona las costas de las creencias de la sociedad actual para una mejor manera de conocer a las personas en las fronteras de sociedad.

LA IDEA PODRÍA SER desarrollar **ESTÁNDARES EUROPEOS** mediante la colaboración europea entre prisiones, teniendo proyectos de teatro internacionales no sólo para los entrenadores, sino también para los detenidos.

Creando el **ESPACIO CARCELARIO INTERNACIONAL** a través del intercambio. Desarrollar un estándar europeo...



EJEMPLO EN LA PRÁCTICA "DIE RÜDEN"

ACTUAR EN LA CÁRCEL - OBRAS DE TEATRO EN UN ENTORNO PROTEGIDO CON EL EJEMPLO DE DIE RÜDEN

ESTÁN EN MI CUERPO
COMO EN UN EDREDÓN DEMASIADO PEQUEÑO
TIRANDO PARA ARRIBA, CONGELAR LOS PIES
TIRANDOLA ABAJO, CONGELA EL CEREBRO
ME QUEDÉ DEMASIADO PEQUEÑO PARA MÍ
Y DE TODOS MODOS LE GANÉ A LA CAÍDA.

ISCH STECK IN MEINEM KÖRPERWIE
IN NER EINGELAUFNEN DECKZIEHSTE
OWWE, GLUCKSTE UNNE RAUSZIEHSTE UNNE,
FRIERSTE AM KOPPICH BIN ZU KLOA FÜR
MICH GEWORRNUNN FALDE SCHLAG ISCH
TROTZDEM

Este poema hessiano describe con humor lo que sucede cuando trabajamos sobre nosotros mismos. Lo hacemos constantemente, incluso en las circunstancias más adversas. No podemos no hacerlo, y por lo general sucede inconscientemente. ¿Qué tan valioso sería tener siempre a mano un método que nos permite reinventarnos conscientemente, distanciarnos en broma de nosotros mismos para familiarizarnos de nuevo de una nueva manera? Esta es la maravillosa oportunidad que ofrece la actuación. Para todos.

EL LUGAR

Prisión, prisión, centro de detención, cárcel, penitenciaría, prisión, casa Circondariale - muchos nombres para un lugar que sólo unos pocos conocen, pero del que todo el mundo cree que tienen una idea bastante precisa. Pocas veces un lugar está tan cargado de prejuicios y valoraciones morales como este.

El cumplimiento de una pena de prisión es la expiación del acto criminal, que se paga después de que se ha cumplido la sentencia y la persona, una vez más en libertad, tiene una nueva oportunidad de participar en la sociedad.

Hasta ahora, la teoría! ! Pero, ¿cómo es realmente? ¿Cómo pasan el tiempo los presos? ¿Cómo ocurre el cambio y cómo puede tener lugar un cambio positivo, conscientemente?

Por supuesto, no puede haber ninguna garantía de un cambio positivo del preso, por esta razón en los casos en que una persona comete un delito de nuevo, después de ser liberado de la cárcel, el tema vuelve con fuerza al centro de la atención pública. La tasa de reincidencia es demasiado alta para relegar la cuestión de la eficacia de las sentencias a los márgenes del debate público. Cada vez que hay una recaída por parte de un ex-presos que se espectaculariza en los medios de comunicación, la sociedad pide perentoriamente explicaciones y justificaciones de lo sucedido.

No se puede olvidar ningún acto. Esto tiene un significado mayor para las víctimas. Pero una acción no cae en el olvido ni siquiera para los culpables. Cuando se comete un delito, nada volverá a ser igual. Las acciones crean traumas más allá de la culpa. La acción es una condena de por vida y para todos los implicados. La duración de una pena de prisión tiene un significado moral, pero no afecta al estigma.

Uno se pregunta qué puede o debe pasar durante una condena de prisión para aprender a vivir con estigmas, o incluso para fomentar un cambio en el comportamiento de los detenidos.

Las medidas terapéuticas son voluntarias y abiertas. La atención terapéutica a los presos por parte de terapeutas-que son funcionarios públicos, que tienen el poder de decisión y cuyas evaluaciones son la base para facilitar la detención, la liberación o todo lo contrario-nunca es gratuita. La terapia dentro de las cárceles es una terapia leve porque no puede proporcionar una protección al cien por cien a la persona que está siendo tratada. La terapia sólo puede proporcionarse de forma voluntaria en el marco de una relación de confianza y seguridad.

La labor de actuación teatral y pedagógica en las cárceles, llevada a cabo por especialistas independientes e independientes, es de gran importancia en este contexto

LA OBRA

Actuar es mostrar un juego, el "haz como si" con la intención de divertirse, de distraerse, por placer, sin solemnidad. La excepción, lo fantástico, lo inaudito es la norma, la que da el máximo placer al público: la sanción -la libre suspensión de reglas y normas de comportamiento comunes- todo es posible en el juego, y cuando se hace posible, comienza el asombro, la sorpresa, el descubrimiento.

Y esta experiencia tiene lugar tanto en el escenario como en el auditorio. Una actuación en un sistema hermético como una prisión, donde un público que normalmente no tendría acceso y no se permite ningún punto de contacto desde el exterior, es un evento extraordinario que puede ser de inmenso impacto y brillo. El resultado es una comunidad que puede tener un efecto prolongado más allá de la duración de la actuación, de nuevo en ambos lados. Una actuación exitosa es recompensada con aplausos y premios - se celebra un colectivo- estas son a veces experiencias completamente nuevas para los reclusos.

El camino hacia la realización del proyecto, el trabajo actoral, los ensayos del espectáculo, no significa una nueva experiencia intensa para la mayoría de la gente. Al ser capaz de interpretar diferentes papeles, el actor puede convertirse en una persona diferente para el momento de la actuación. Puede reinventarse y sentirse nuevo. La distancia que separa al actor del personaje que debe interponerse, se puede acortar, en parte, con un camino guiado pero el mayor trabajo proviene de la voluntad personal de involucrarse, puede ser muy potente y abrir, a la persona, espacios que rara vez, o nunca, han experimentado de esta forma. La ausencia total de sanciones, para quienes decidan participar, permite crear un espacio protegido especial. En el momento intenso de la actuación, los muros de la prisión ya no tienen ningún significado. Actuar genera una intensidad, una condensación de la vida que muchos de los presos sólo

EN EL MOMENTO INTENSO DE LA ACTUACIÓN, LOS MUROS DE LA PRISIÓN YA NO TIENEN NINGÚN SIGNIFICADO.

[...]

ESTE ES UN ASPECTO DE LA ACTUACIÓN QUE HACE QUE EL TRABAJO TEATRAL EN LAS CÁRCELES SEA TAN EXTRAORDINARIAMENTE VALIOSO.

conocen desde fuera o por la experiencia de la violencia. Este es un aspecto de la actuación que hace que el trabajo teatral en las cárceles sea tan extraordinariamente valioso.

Más allá de eso, actuar solo funciona en cooperación. Una recitación solitaria es un monólogo. E incluso esto necesita al menos una persona para mirarlo. La voluntad de cooperar es el requisito fundamental para todo espectáculo. Sólo cuando al menos dos personas actúan juntas surge una situación. El reconocimiento de la interdependencia es una gran sorpresa para las personas que descubren que están "jugando" por primera vez como adultos. Las asignaciones de roles se pueden hacer y cambiar de una manera lúdica, aquellos que reciben un papel pueden verlo cambiar rápidamente si crea una situación divertida inesperada. Es precisamente esto - la ruptura de las reglas habituales de comportamiento - que muy a menudo crea tensión o valor en el entretenimiento. La flexibilidad, la libertad y la dependencia más allá de todos los modelos conocidos se pueden probar y practicar juguetonamente. Si mi oponente no juega, mi juego no se lleva a cabo. Para ello se necesita la colaboración de todos los actores, no solo es el protagonista quien lidera la escena o el espectáculo, quien decide, todos son responsables del éxito de una actuación. Incluso la parte más pequeña puede arruinar una escena o darle su máximo esplendor.

Por lo tanto, los patrones clásicos de comportamiento y experiencia se eluden y contrastan. Esto, también, es por lo general, una experiencia completamente nueva para las personas involucradas.

La **TOLERANCIA**, el **RECONOCIMIENTO** y el **RESPETO** se permiten y adquieren en nuevos contextos. Lo mismo ocurre con los conflictos, que generalmente se manejan de manera diferente en el escenario de lo habitual. Todo es un territorio nuevo.

Para que esta nueva experiencia y libertad se convierta en una experiencia duradera, la orientación precisa y la ejecución cuidadosa de los talleres es de suma importancia. Es muy posible que las estructuras jerárquicas tradicionales puedan ser sacudidas, la nueva experiencia de poder / impotencia (adicción) puede ser una experiencia muy irritante. Actuar es una confrontación con uno mismo, con la psique, el cuerpo, las actitudes.

LA TERAPIA es esencialmente proceso-orientada (siguiendo las necesidades de los participantes) - el actuar y los juegos son esencialmente resultado-orientados (por la visión poética).

Actuar significa abrirse, confiarse, soltarse. Al final, cada acción intensa es un examen exhaustivo de la personalidad de uno y muchos comparan la actuación con la terapia, porque actuar a menudo tiene un efecto terapéutico. Sin embargo, esta nunca debe ser la orientación cuando se hace el trabajo teatral, incluso en las cárceles. Porque tal intención distorsiona la experiencia, impide la autenticidad. Porque la actuación puede ser extremadamente auténtica, si consigue crear un verdadero refugio, un espacio seguro del "como si" que genera una nueva realidad a lo largo del espectáculo y, a veces, incluso más allá.

EL PROYECTO

Con el proyecto cinematográfico DIE RÜDEN queremos dar una visión concreta de nuestro trabajo.

DIE RÜDEN cuenta en forma de largometraje, de un encuentro terapéutico entre perros agresivos y delincuentes violentos, bajo la guía de un perro experto en una prisión ficticia, en un período de tiempo indefinido.

Todos los participantes actúan en el contexto de su verdadero horizonte de experiencia: el entrenador de perros es un entrenador de perros de la vida real, los terapeutas son, o fueron, terapeutas de prisiones y pedagogos de teatro, todos los reclusos tienen experiencia real en la prisión y son ex delincuentes violentos, los perros son perros altamente agresivos: las escenas que fluyen frente a la cámara son acciones que documentan las actividades.

La forma imaginaria fue elegida para dar a los participantes la oportunidad de distanciarse a través de asignaciones ficticias de juego de rol y a través del espacio artísticamente abstracto. Además, varios elementos surrealistas son una parte importante de la narrativa de la pe-



EL PROCESO

SEPTIEMBRE DE 2012

La directora Connie Walther se reúne con el entrenador de perros Nadin Matthews, cuyo campo de trabajo también incluye terapia canina asistida para jóvenes con discapacidades. Las dos mujeres deciden desarrollar un largometraje titulado "Los machos", sobre el tema de la agresión en personas y perros. En sus trabajos anteriores, el director ya ha realizado obras que se han inspirado en la realidad: en sus dos largometrajes "Wie Feuer und Flamme" y "Schattenwelt" las historias se basaban en las experiencias de personas reales, se hacía la película para televisión "12 heißt ich liebe Dich" sobre una relación amorosa real y en "Zappelphillip" un niño con diagnóstico de TDAH interpretaba a un niño con TDAH. Nadin Matthews, que ha estado trabajando durante muchos años en el entrenamiento de perros, con un enfoque en la agresión, interpreta al personaje principal en "los machos".

Durante la concepción de un proyecto cinematográfico conjunto, queda claro que el encuentro entre hombres, extraños a los animales y perros peligrosos, que muerden y que se supone que encarnan de manera creíble comportamientos agresivos, no puede ser manejado fácilmente por los actores. Los perros reconocen a su contra-

lícula. Todos los elementos de este sistema que se implementan, también tienen como objetivo garantizar que la recepción, por parte del público cinematográfico, sea diferente a la de un formato de entretenimiento clásico. A través de su forma, la película juega con prejuicios comunes y así desestabiliza el esquema clásico de interpretación. El objetivo es llevar al espectador a una reflexión individual con el tema de la agresión y la violencia.

La representación teatral de DIE RÜDEN tuvo lugar el 20.08.2020. Todo el proyecto duró ocho años.

parte en fracciones de segundo. A través del lenguaje corporal, los perros, reconocen si la otra parte tiene la experiencia y la capacidad de usar la violencia, imposible para un actor que está desprovisto de estas experiencias.

MARZO DE 2013: CONNIE WALTHER Y SABINE WINTERFELDT SE CONOCEN

Sabine Winterfeldt, actriz y pedagoga teatral en el campo de la caza de ballenas, ha estado realizando trabajos teatrales para hombres y mujeres en varias prisiones desde 2003 y ha sido parte de numerosos proyectos Europei. Durante una representación de la obra de Winterfeldt..." Dignidad"... en el salón rojo del Volksbühne, Connie conoce a Walther Ibrahim Al Khalil. Ibrahim tiene 22 años y fue liberado solo unos meses antes, después de 6 años y medio en prisión. Durante su cautiverio conoció la actuación a través de Sabine Winterfeldt y ahora quiere convertirse en actor.

ABRIL DE 2014

Sabine Winterfeldt establece contacto con Wolf-Dietrich Voigt, el director de la penitenciaría de Wriezen. Al equipo de RÜDEN le gustaría llevar a cabo un taller con perros agresivos en el departamento de terapia social de Wriezen. Voigt encuentra el experimento interesante y da luz verde al taller de 4 días. 10 reclusos son reclutados para trabajar con 3 perros agresivos. La intención es terapéutica: se trata de tratar a los perros agresivos con "expertos en igual agresión" - criminales violentos. Los ejercicios que los jóvenes hacen con los perros serán seguidos por Nadin Matthews y el psicólogo graduado Robert Mehl, que interpretará, más adelante en la película, el papel del terapeuta. A partir de las experiencias de estos 4 días de seminarios, se desarrolla el concepto para la próxima película DIE RÜDEN.

2013-2016

Mientras se lleva a cabo la financiación del elaborado largometraje -, Sabine Winterfeldt está buscando actores adecuados para el papel de líder. Comenzó su colaboración con Gangway e.V., que además del clásico trabajo social callejero también se ocupa de las personas después de su tiempo en prisión. Después de una intensa fase de casting, finalmente hay 10 posibles actores que pueden ser considerados elegibles para la película. Cuatro jóvenes, todos con la experiencia de la violencia y las penas de prisión a sus espaldas, que pueden encarnar diferentes tipos de agresión dependiendo de su disposición psicológica, deben ser seleccionados para la película.

OCTUBRE - DICIEMBRE 2016

En un taller especialmente diseñado, los diez actores posibles están preparados para el rodaje. Dado que la tasa de reincidencia de los jóvenes violentos es alta y que el momento del tiroteo aún no se ha finalizado, debido al largo tiempo para la financiación, un sustituto, una reserva en el caso de que el seleccionado vuelva a ser, mientras tanto, delincuentes, es una medida razonable. Además de aprender a actuar frente a una película, el taller dentro de meses, que Sabine Winterfeldt y Connie Walther son capaces de llevar a cabo gracias al generoso apoyo de Gangway e.V., es permitir a los actores aficionados conocer a jóvenes actrices profesionales y actrices, con la intención de que ambas partes puedan aprovecharlo, a través de un intercambio de experiencias y en el contexto de sus orígenes muy diferentes. Connie Walther había conocido personalmente a los jóvenes actores y actrices en su taller de actuación en Ludwigsburg.

Este encuentro especial de jóvenes de la misma edad, pero con objetivos muy diferentes, a veces diametralmente opuestos, es una experiencia única y muy intensa para todos los participantes. Conectar con otras personas que de otra manera no tendrían puntos de encuentro en sus vidas es socialmente valioso, en vista del hecho de que la movilidad "de clase" ha disminuido drásticamente en nuestra sociedad. Aquí conocerás no solo a actores aficionados y profesionales, sino también a personas con diferentes raíces étnicas y creencias religiosas.

Con el fin de proporcionar un entorno estable y fiable para todos los participantes, Winterfeldt y Walther han desarrollado un código de normas vinculantes al que todos los participantes deben someterse, que incluye no solo puntualidad y fiabilidad, sino también la igualdad de derechos y la renuncia a los medicamentos durante las horas de prueba.

El taller de tres meses se lleva a cabo una vez a la semana en las salas de Gangway e.V. - cinco horas en las que quince artistas y al menos dos líderes hablan y actúan juntos. Un entrenador de artes marciales también es parte del programa - de él aprenden lo hermoso y preciso lenguaje corporal es cuando los objetivos son claros y la mentalidad es fuerte. Meditan juntos. Quién de los jóvenes debe jugar en la película y quién estará en reserva, se comunica abiertamente, así como las razones de esta decisión. Para evitar tensiones, los que serán los sustitutos reciben una pequeña compensación económica. Para los jóvenes, que tienen poco dinero, es un incentivo para quedarse. Para todos ellos, la participación es completamente voluntaria.

El principio de total transparencia en todos los asuntos de toma de decisiones es extremadamente valioso para la cooperación de todos.

El tema general en torno al cual giran muchas de las tardes del taller es la emancipación.

DICIEMBRE 2016

El rodaje previsto para la primavera de 2017 se pospuso porque la productora no pudo obtener todos los fondos necesarios. Gangway e.V. propone desarrollar una representación teatral a partir del trabajo realizado hasta ahora y se ofrece a cofinanciarlo dentro del proyecto "Zwischenwelten" (Mundos Intermedios). Los temas de la muestra son la emancipación y la identidad.

Sabine Winterfeldt adquiere fondos adicionales para el trabajo a través de su asociación zona 3. En los meses siguientes, Winterfeldt y Walther desarrollan la obra "Wir müssen draußen bleiben" (Debemos permanecer sin estar preparados) a partir de las improvisaciones del curso.

Justo antes de la primera actuación, uno de los cuatro actores se da por vencido: ya no quiere tener nada que ver con su pasado y no quiere participar en el espectáculo o la película.

FEBRERO 2017

Participación en la exposición "Zwischenwelten" (Mundos Intermedios) en la facultad de derecho de Bebelplatz: en ese lugar se muestra una parte del espectáculo.

ABRIL 2017

La obra "Debemos permanecer fuera" habla de un país imaginario donde los hombres jóvenes, cuando crecen, deben poseer un perro para convertirse en miembros de pleno derecho de la comunidad. Cuanto mejor sea el pedigrí de los perros, más respetado será el hombre. Cuando un extraño entra en la comunidad, es desafiado: su perro debe luchar contra el perro del líder de la comunidad. El perro del extraño, un perro callejero indocumentado, gana y mata al perro del líder.

La pieza está insertada en una historia con un contexto más amplio que comienza de una manera no aparente dentro del auditorio. Representantes del movimiento Itary Ident intentan hacer estallar el espectáculo en la audiencia. Están indignados de que a los extranjeros se les ofrezca un escenario, asalte el escenario y choque con los artistas por su autoafirmación, que está vinculada al lema del Movimiento Identitario: "La identidad es preciosa". Las disputas inicialmente agresivas de los opositores se convierten en una coreografía, para que el público se dé cuenta de que todo forma parte de la producción. Comienza la pieza real. Los pe-

rrros son encarnados por los actores, que al principio se arrastran por el escenario de cuatro patas, pero a medida que avanza el espectáculo, a través de la lucha, se ponen en una posición vertical y finalmente se liberan de sus amos convirtiéndose en humanos.

19-22 ABRIL 2017

El espectáculo se representará cuatro veces en el Teatro DIE PUMPE de Berlín. El auditorio tiene capacidad para 200 personas, el espectáculo se agota todos los días.

MAYO 2017

La financiación del proyecto de largometraje se ha completado.

DE AGOSTO A SEPTIEMBRE DE 2017 - RODAJE DE DIE RÜDEN EN COLONIA

La selección de colaboradores: Al tratarse de un proyecto de terapia voluntaria (el trabajo de Nadin Matthews tiene un propósito terapéutico), se presta especial atención a la selección del personal. Se realizan entrevistas de idoneidad personal con cada colaborador. Las entrevistas se llevan a cabo con cada empleado. Se hacen preguntas sobre su actitud ante la agresión, el consumo de drogas y su relación con los perros. Trabajar con animales extremadamente agresivos requería un plan de seguridad especial, que fue desarrollado específicamente para este tipo de rodaje por la productora Action Concept, acostumbrada a estas condiciones particulares de tiro gracias a sus muchos años de experiencia en el campo de los stuntmen.



Durante la filmación, los jóvenes son supervisados por el psicólogo graduado Robert Mehl y un trabajador callejero local. Mehl fue jefe del servicio criminológico de Sajonia-Anhalt y terapeuta en el sistema penal juvenil.

DIE RÜDEN se están convirtiendo en "verdes", es decir, se producen de forma sostenible con el apoyo del MfG Baden-Württemberg.

SEPTIEMBRE 2019 - OCTUBRE 2019

La película DIE RÜDEN celebra su estreno en el Hofer Filmtage internacional.

Las tres proyecciones se agotan rápidamente, y las dos proyecciones adicionales también están casi agotadas. In ciudades hablamos de la película; la respuesta de la prensa es excepcional.

Se lanza la campaña en redes sociales para DIE RÜDEN. El sitio web www.dierueden-derfilm.de contiene información y entrevistas sobre este proyecto inusual, la página de FACEBOOK DIE RÜDEN. Der Film. Ahora cuenta con más de 15.000 suscriptores.

MARZO 2020

Debido a la pandemia del Coronavirus, el estreno en cines, previsto para abril de 2020, ha sido aplazado. Antes de la pandemia, hasta 120 cines de toda Alemania ya habían reservado la película.

JULIO 2020

Junto con Gangway e.V., se organiza una reunión con un periodista seleccionado por Gangway para preparar a los jóvenes para el contacto con periodistas de prensa.

AGOSTO 2020

Los 20. 08. 2020 DIE RÜDEN se ha estrenado en más de 120 cines de toda Alemania.

Estrenos anteriores en Colonia, Stuttgart, Frankfurt, Hamburgo, Berlín, Leipzig y Dresde. Proyecciones especiales acompañadas de debates entre el público.

NOVIEMBRE 2020

El segundo lockdown, que afecta a todos los cines, pone fin al funcionamiento cinematográfico de DIE RÜDEN.

CONCLUSIÓN

"The Male"(Los machos) son, no es exagerado decirlo, una historia de éxito. La película causó sensación, centrada en el tema de la agresión y la violencia, a través de críticas positivas y más de 13.000 espectadores que vieron la película en el cine. Ninguno de los cuatro ex detenidos tuvo una recaída. Uno de ellos ha completado con éxito su formación en la escuela de actuación de Fráncfort del Meno, otro finalmente ha recibido su permiso de trabajo y ha podido hacerse un hueco en la industria del teatro alternativo desde su estreno en 2013. El tercero completó su formación como carpintero, trabajó como escenógrafo en el Deutsche Theater y mientras tanto protagonizó una película de misterio. El cuarto - refugiado palestino del Líbano - todavía esperando el permiso de residencia, se dedica intensamente a la música y sigue siendo seguido por Gangway y. V.

Para todos los involucrados, **DIE RÜDEN** fue un proyecto excepcional que tuvo una influencia significativa en sus vidas y carreras. El proyecto les dio la oportunidad de hacerse visibles, de denunciar sus condiciones de vida frente a los espectadores interesados y les trajo una gran retroalimentación.

PERO CADA HISTORIA DE ÉXITO tiene sus desventajas, incluidas las de **DIE RÜDEN**. La insistencia constante en respetar las reglas durante el proyecto teatral fue un enfoque valioso, pero al final fue de poca importancia. Casi todas las reglas se han roto.



A pesar de la historia de éxito, siempre ha habido dificultades, porque al trabajar fuera de la cárcel con antiguos delincuentes siempre te enfrentas al mundo del que vienen y que los llevó a la cárcel. Siempre ha habido conflictos con cuestiones: el cruce de fronteras, el compromiso, el respeto por las mujeres y el consumo de drogas en una situación profesional. Como estábamos bajo presión para obtener resultados en los proyectos, a veces fue muy agotador. Esta situación profesional no puede compararse con una "medida educativa". Aunque los jóvenes siempre han tenido cuidado de ser tomados en serio como colegas, les ha resultado muy difícil seguir las reglas del grupo de teatro y el equipo de filmación. Esto fue muy desafiante y tomó muchos recursos y tiempo.

PERSPECTIVA:

Basándose en su amplia experiencia en este proyecto de ocho años, Sabine Winterfeldt y Connie Walther desarrollaron un concepto para un taller teatral-pedagógico sobre la película DIE RÜDEN como una oferta para los prisioneros de las empresas alemanas. Además del trabajo escénico, el aprendizaje de técnicas de improvisación y una variedad de ejercicios centrados en el cuerpo, el seminario intensivo, que dura varios días, se centra en explorar las ideas que determinan la acción (y su negación) con el objetivo de identificar nuevas opciones de acción. Lamentablemente, los seminarios previstos en la prisión de Tegel y Regis-Breitingen fueron cancelados debido a la pandemia del virus Coron.

ACTUANDO VIDAS NUEVAS

KA2 - Asociación estratégica para la Educación de Adultos 2019 - 1-ES01-KA204-063966



Partner:

Teatro del Norte (España) | Teatro Nucleo (Italia) | Üres Tér (Hungría) | Zone 3 (Alemania)

Intervenciones:

Julio Rodriguez | Stefania Carnevale | Etelvino Vázquez | Horacio Czertok |
Marco Luciano | Géza Pintér | Sabine Winterfeldt

Diseño gráfico y maquetación:

Caterina Martinelli • kchiocciola@gmail.com

Ilustraciones y portada:*

Antonio Amodio

Edición:

Francesca Tisano

Organización:

Veronica Ragusa e Francesca Tisano

* Las imágenes gráficas se procesan a partir del material fotográfico de los talleres.







Cofinanciado por
la Unión Europea