



Desde las sombras. Una experiencia de teatro y literatura en contextos de encierro

Andrés Cepeda*

El lugar en el que trabajo como docente de teatro es un predio llamado “Villa Nueva Esperanza”, ubicado en la localidad de Abasto, a diez cuadras de la Ruta 2 si se va por la avenida 520. En el recorrido que realizo para llegar al lugar, paso por la puerta del Hospital Neuropsiquiátrico “Alejandro Korn”, la Unidad Penitenciaria N° 45, por otro Instituto de Menores llamado “Almafuerte”, hasta que un olor nauseabundo me despabila el sueño que traigo con el andar del colectivo; ahí está el frigorífico (y recuerdo que es común escuchar cuando subo al bondi: “¿va hasta el matadero?”) Esto indica que ya estamos cerca del predio en donde funcionan seis Centros de Contención del Menor. Comento este trayecto hasta los institutos porque creo ver en este camino que realizo casi a diario, un “salirse de los límites” donde se encuentra todo aquello que está en el borde, casi expulsado.

Al principio me inquietaba la idea de tener que trabajar en este lugar, me generaba angustia mirarme desde afuera y pensar en las rejas. Volver a mi casa y saber que cuando llueve, cuando se ve el sol, en vacaciones, un lunes o un domingo, ahí todo sigue igual. Todavía me pasa, aunque fui encontrando algunos mecanismos para poder enseñar en estos ámbitos.

Esta tarea la desarrollo en Institutos de Menores y Centros Asistenciales pertenecientes a la Secretaría de Niñez y Adolescencia de la provincia de Buenos Aires, cuyos proyectos pedagógicos involucran talleres de teatro o artísticos. En varias ocasiones, el trabajo con la literatura me ha servido de apoyo cuando alguno de los talleres que dictaba se encontraba en un paréntesis (por ejemplo, por no disponer de lugar físico para llevarlo a cabo) o abonando a las prácticas teatrales, a la construcción de una dramaturgia.

* Andrés Cepeda es Profesor de teatro egresado de la Escuela de Teatro La Plata de la Provincia de Buenos Aires. Ha dictado talleres de teatro para niños y adolescentes en diferentes ámbitos. Actualmente trabaja como docente en la Secretaría de Niñez y Adolescencia de la provincia de Buenos Aires y en la Escuela de Teatro La Plata, en el Proyecto de extensión “Teatro y Ciencias” junto con el Programa Mundo Nuevo de UNLP. Es actor y director de obras de teatro.

ceped_andres@yahoo.com.ar

Para narrar la práctica que me interesa mostrar en este artículo, tendría que remontarme brevemente al año 2009, cuando comencé a trabajar en educación en contextos de encierro a través de un programa francés llamado “Nuevos territorios de expresión” [1]. El proyecto consistió en una experiencia piloto de un año en la que había que terminar conformando una obra de teatro con los chicos de diferentes institutos de menores de la localidad de Abasto. Mi rol era el de profesor de teatro y el de coordinador artístico. Tenía que conjugar los demás lenguajes (literatura y plástica); encargarme de la búsqueda actoral en los alumnos y la dirección de la obra. El trabajo era realizado en conjunto con una coordinadora pedagógica, Ximena, y con dos profesoras más: Jordana, que se encargaba de la escritura del libreto, y Ángeles que organizaba lo referente al lenguaje plástico para la realización del vestuario y la escenografía. Algunas preguntas (que siguen presente a lo largo de estos años) cuadraron la experiencia citada: ¿cómo iba a resolver la práctica docente en este marco institucional?, ¿qué repercusiones podía tener el taller en los alumnos?, ¿quiénes eran los alumnos que tenía enfrente a los que la sociedad y el Estado colocaban en los Institutos de Menores?, ¿cómo volver significativas las clases de teatro a unos jóvenes fácilmente llamados “pibes chorros”, y de los cuales se decía que “no les importaba nada”, si “vivían drogándose y afanando para conseguir más droga”? Preguntas que sin dudas llevaban a otras sobre qué era el teatro, con qué materiales probar, cuáles textos, qué ejercicios teatrales trabajar; pero, en igual medida, a revisar los sentidos generados en torno a estos pibes, recorriendo unas generalidades que van desde la profusión mediática de sus hechos delictivos (y que por consecuencia subsume en una identidad criminal: los pibes *son* chorros); a una idea “romántica” que ve en ellos devenires del mito del “Buen Salvaje” roussoniano (Axat, 2013), especie de Robin Hood moderno.

Sin entrar en detalles del proyecto anterior, ya que no es el objetivo de este escrito, puedo decir que de a poco fui encontrando qué quería hacer en el taller. Considero que existe la posibilidad de que, aunque sea por un rato, imaginemos otras realidades posibles, nos comuniquemos con códigos diferentes, conozcamos experiencias únicas, encontremos lugares para poder aprovechar las posibilidades de pensar y crear colectivamente; que discutamos, juguemos, nos frustremos, disfrutemos y crezcamos de la mejor manera posible frente a las adversidades y en circunstancias diversas. En palabras de Arístides Vargas (2002): “la experiencia teatral nos invita a ensayar de alguna manera la otra realidad, y esa otra realidad es importante porque uno puede ensayar una posibilidad de cambio” [2].

La experiencia que relataré transcurrió durante el año 2012 en el Instituto de Menores “El Castillito”, al que voy a dar clases de teatro una vez por semana. Allí trabajo con un promedio

de seis chicos por encuentro, tratando de mantener, de ser posible, la continuidad de los participantes. Cuando llego al instituto les pido a los asistentes que busquen a los alumnos que se anotaron en el taller, y también a los que hayan ingresado en el establecimiento esa semana. En ese momento me entero si el grupo se mantiene o si habrá incorporaciones ese día. La habitación- salón de clases mide aproximadamente tres por cuatro metros, tiene dos ventanas enrejadas y una puerta que se cierra por fuera. Mientras espero que se acerquen los chicos, armo el aula con una mesa y algunas banquetas de plástico. Los alumnos van llegando de a uno de sus habitaciones, a veces provienen de realizar tareas de limpieza en el instituto, o en general se encuentran en una celda que tienen en común, el espacio de recreación, con equipos de música y televisor. Muchas veces, avanzada la clase, suele darse un recambio de alumnos: llegan los que estaban en la escuela y se van los que tienen que ir a cursar. Es importante decir que en este despliegue no siempre son los mismos chicos los que participan, si no que clase a clase van variando por diferentes motivos, porque ya no están en el institución (fueron trasladados, se les concedió la libertad o por fuga). O porque ese día no tenían ganas, están sancionados, se están cortando el pelo, o “se fueron de comparendo” frente al juez que lleva adelante su causa, etc. Estas acotaciones que realizo me permiten estar atento al lugar de trabajo y sus particularidades. Se trata de un espacio “no convencional”, en el que el desarrollo de la clase se ve atravesado por interrupciones o adaptaciones que hay que hacer al momento de las propuestas. Entonces, iniciamos la clase tomando unos mates y charlando, contándonos cosas de ese día, o si ha surgido alguna novedad en la semana. Si hay algún alumno nuevo, cuento de qué se trata el taller y qué haremos esa clase, para luego adentrarnos en las actividades propuestas.

El mayor desafío del proceso de trabajo suele ser el comienzo de un nuevo proyecto. Dos cuestiones, relacionadas ambas, aparecieron como una característica ineludible del espacio que quiero describir. Por un lado, como a la mayoría de las personas que van a hacer teatro por primera vez, a los pibes les resultó costoso exponerse frente a otros. En estos contextos, además, existe una inhibición por jugar, a la que se suma una fuerte resistencia a mostrarse vulnerables frente a los que integran el grupo. Entiendo que en la convivencia en este tipo de instituciones, con “jóvenes en conflicto con la ley penal” se juega mucho el papel de quién es el más fuerte. Sin embargo, es posible observar en los relatos y en claras dramatizaciones que realizan, lo que Julián Axat (2013) explica como “una capacidad performática de creer y ‘hacer creer’ a los otros relatos”, en los procesos penales-policiales. Un saber- hacer con el cuerpo y con las historias que podía ser tomado como punto de partida.

Por lo tanto, como estrategia de trabajo, decidí que abordáramos la técnica de teatro de sombras. Consiste en que el actor se oculte entre una tela que iluminada desde atrás, proyecta las sombras de los objetos/personajes creados para tal fin. Dispositivo que permite trabajar con todos los elementos del lenguaje teatral en la manipulación de esos objetos. A su vez, es posible desarrollarlo en un espacio reducido como lo es el que disponemos para las clases en el instituto, y con grupos no muy numerosos, debido a que un mismo alumno puede hacer varios personajes en la misma improvisación.

En consecuencia, la primera tarea fue buscar el material en el cual nos íbamos a basar para crear nuestra propia dramaturgia. La temática propuesta fue el terror. Con tal propósito leímos cuentos e imaginamos posibles personajes fantásticos, que luego tendríamos que crear y construir en figuras de papel que funcionarían como títeres de varilla. Algunos de los cuentos que usamos como disparadores estaban en una antología de cuentos de terror que encontré en la biblioteca de mi casa, con relatos pertenecientes a la tradición oriental, como “La venganza del esqueleto” de Yuen Mei [3]. Otro material recurrente surgió cuando hablábamos sobre las pesadillas. Un pequeño libro escrito por Ana María Shua [4], que se iban pasando de mano en mano, nos sirvió como excusa para enumerar los elementos de terror que podían aparecer en los sueños: la muerte, los gritos, lechuzas, moto sierras, grandes tormentas junto con aparecidos, fueron las imágenes sugeridas para poner manos a la obra.

Cada uno de los chicos fue aportando al grupo diferentes propuestas de personajes a partir de lo leído, lo conversado, relacionando historias conocidas o inventando algún personaje particular. La tarea que siguió fue dibujar los protagonistas de nuestra obra en un gran papel afiche. Algunos eran invenciones propias, y otras eran copias de las ilustraciones del libro que había llevado. Así surgieron, por ejemplo, “el hombre pollo” y “el Chino”. Luego cortamos los dibujos, se les colocó una varilla para poder manipularlos y les pusimos un contact transparente para que quedaran protegidos y rígidos. Una vez que tuvimos bastantes “títeres” hechos, la propuesta fue improvisar juegos de relaciones e historias a partir de estos personajes. Como sucedía en varias clases, participaron alumnos que no habían concurrido al inicio, y entre ellos se comentaban la tarea de dibujar personajes tenebrosos. Este intercambio resultó interesante, ya que a medida que nacían los personajes, algunos poco tenían que ver con la propuesta inicial, como un policía y un perro.

El resultado de la obra fue muy distinto a lo que esperaba. Lo curioso de esta experiencia constó también en su costado más productivo, pues al poner por escrito las escenas que luego

sistematizaríamos para poder filmarlas de forma casera, las transformaciones realizadas elaboraron unos modos de interpretar el material utilizado muy diferente a lo que en principio definimos como el terror. Si al comienzo la historia se perfilaba entre el encuentro de un hombre con cabeza de pollo y el diablo (en el dibujo, similar al logotipo del ser sobrenatural con ojos de fuego, tridente, cola y cuernos), con las clases la historia adquirió un tono más local, cotidiano, y un escenario conocido: la calle. En esta especie de relato coral que iba surgiendo a medida que improvisábamos con los personajes y sus voces, se definían las características particulares de cada uno. “La traición”, así titulada, es la historia de Carlos Ferreira, a quien “le gusta andar en bici, es homosexual y está soltero, tampoco tiene familia”; el “Chino” Cristian que “siempre anda con la chapa puesta”, trabaja en la zona roja como vigilante, y Carlos intenta “chamuyárselo porque se lo quiere levantar”. El perro es del “Chino”, se llama Coraje y “está entrenado para matar y no dejar huellas”. Se les suman Paquero, quien “vende droga a los pibes del barrio”, además de llevar consigo una moto sierra; y Charango, que en la obra ya se encuentra “detenido por sucio, y se dice que robó pan para comer”, cuando los anteriores “caen en cana”. Entonces aparece el Diablo a ofrecerle un pacto a Paquero: si mata al policía, lo sacará del calabozo y trabajará para él. En este punto se presenta un conflicto de intereses, ya que Charango también está interesado en la oferta porque “ese ortiva siempre me lleva”, mientras que Carlos se niega, pues “el policía no es malo”. El diablo dobla la apuesta y dice: “Haremos lo siguiente: al que mate al policía le cumpliré un deseo y al que no lo haga, lo tendré de esclavo para siempre”. Finalmente, luego de algunos enredos y falsas alianzas, el “Chino” termina muerto a manos de Charango, ya que Paquero no llegó a hacerlo debido a que Carlos le pegó un golpe y lo desmayó en defensa del policía. El final es una clara ironía pergeñada por el mismísimo diablo, en quien simplemente no se puede confiar “aunque pinte santos”. Paquero y Charango terminan nuevamente juntos en una celda, sin trato cumplido. Y el “vigilante” ahora es Carlos, al que con asombro miran y les dice: “Sí, soy policía y esta vez no los va a sacar ni el Diablo”.

La escritura de la obra (resumida en el breve argumento de más arriba) se realizó a medida que los chicos improvisaban con los elementos del teatro de sombras. Así, una vez encontrado qué les sucedía a los personajes, pasamos a escribir las escenas para fijarlas y poder repetir las en las actuaciones. Esta práctica permitió instancias de creación en las que se discutieron las escenas improvisadas, se reescribieron pensando en el avance de la historia y los vínculos entre los personajes. Algunos de ellos estaban inspirados en los asistentes del instituto (quienes son los encargados del acompañamiento de los pibes), presentes en asociaciones en las descripciones físicas, juegos de palabras en los apodos utilizados, el carácter de cada uno.

La parodia, como recurso del humor, se instaló para dialogar con el terror, revelándose como una modalidad con otras aristas. En este sentido, adscribir a un género determinado no implica necesariamente tomarlo en su totalidad (como forma “pura”), sino transformarlo en la medida en que orienta hacia otros significados, “apropiaciones” (Rockwell, 2000) que develan pluralidades, es decir, otras lecturas de lo propuesto [5]. Los personajes de la obra, contruidos a la manera de los estereotipos de un sainete, representan las figuras sociales más o menos reconocidas del mundo criminal. Paquero sería el “tranza” del barrio, Charango remite al “linyera” que se ve obligado a robar por necesidad, mientras que Carlos aparece ligado a la prostitución y el “Chino” oficia de vigilante. La figura del diablo, que notoriamente se expresa en otro registro lingüístico que el resto de los nombrados [6], reafirma el conocimiento que poseen sobre el género terror. Siguiendo esta línea, lo expuesto por Mariano Dubin en su trabajo *Educación y narrativas migrantes en las periferias urbanas. Persistencias y variaciones en las culturas migrantes*, nos permite armar un recorrido posible. En su investigación analiza la presencia de seres sobrenaturales en los relatos de niños en talleres de lectura y escritura en barrios del Gran La Plata: “los relatos tradicionales se mantienen y perduran pero con transformaciones necesarias que permiten que los sujetos puedan apropiarse de ellos en nuevos otorgamientos de sentidos” (2011: 2 -3).

El intercambio del escenario de terror por excelencia, el cementerio, a la esquina y la comisaría, produce una nueva lectura de lo siniestro en la que confluyen otros miedos. No ya el fantasma amenazador (o el esqueleto vengador), sino la construcción de un otro más real, palpable, cercano a la experiencia vivida. Y todo ello, claro, atravesado por el humor, como una forma de reflexión.

En ese momento se jugaron sentidos que removieron y resignificaron representaciones sobre el teatro, porque ¿para quién había sido escrita la obra y ante quién o quiénes iba a ser representada? No es casual leer en estas representaciones una reflexión sobre la propia condición, el encierro. Pues bien, se puede pensar que “La traición” es también una práctica de escribir una identidad, dar cuenta de una subjetividad que reflexiona sobre las formas carcelarias, el adentro y el afuera, así como también las consecuencias de los hechos delictivos. La narración, en este caso una dramaturgia, se evidencia como un modo de conocimiento, una forma de modelización del mundo. Delia Di Matteo (2011) retoma a Jerome Bruner (quien estudia la construcción de la subjetividad a través de las distintas modalidades de narración) para exponer lo siguiente:

El ser humano vive su propia vida a través de las historias que lo han formado, cualquiera sea su manera y su medio: contadas, leídas, cantadas, en forma electrónica; son éstas las que serán usadas para fabricar nuevas narrativas. La subjetividad es un producto de los distintos relatos que la han constituido. Desde el campo de la psicología cultural, Jerome Bruner asegura que la especie humana comparte la capacidad de generar historias y que el talento narrativo es un rasgo tan distintivo del género humano como la posición erecta (Bruner, 2003:122). La narración aporta al oyente o lector significados (equiparados por el psicólogo mencionado a *realidades*) que él mismo transformará al aceptarlos en su mundo transformado por relatos anteriores. Por lo tanto, el sujeto “narra”, “se narra” y “narra a los otros.

Estas escenas, que fueron representadas una y otra vez para ellos mismos, para los compañeros, asumen una complejidad que no se dirime en elegir uno u otro extremo de las polarizaciones. Contraria a una “romantización” de la vida criminal, los hechos delictivos son condenados con la cárcel. Aunque impliquen un pacto con el diablo, ratificación de un poder que no se desconoce, pero con el que se puede negociar. Es posible observar una problematización de las representaciones del pibe chorro como héroe. Así sucedió en otra oportunidad, con otros chicos, pero vale decirlo, cuando leímos *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, de Cristian Alarcón. Crónica que recolecta las voces de los familiares, conocidos y amigos de Víctor Manuel “El frente” Vital, y cuenta el contexto de este pibe de diecisiete años que fue asesinado por la policía debajo de la mesa de una vecina, en una casa de la villa en San Fernando, provincia de Buenos Aires. Allí la figura ineludible del “Frente” fue puesta en tela de juicio al discutir sus actos de beneficencia después de los robos. Como así también la relación con los tranzas y el odio que generan en los barrios, además de la necesidad de que estén como parte de ese territorio a habitar. Incluso el personaje de Charango, injustamente encerrado, adquiere matices que lo terminan convirtiendo en el “más malo” de la historia.

Sostiene Axat (2013) en el artículo citado previamente, que “En situaciones límite donde todo está en juego, en especial la libertad, ponemos en funcionamiento la capacidad de ficcionalidad, la máquina de contar historias”. El autor ve en estas declaraciones, relatos que buscan conferir cierta “verosimilitud” a los hechos por los que son condenados, prácticas performativas que los jóvenes se apropian de las mismas prácticas judiciales. Lo importante, es que van en busca de un lenguaje propio.

Aún me queda mucho por conocer y comprender de las rutinas de la vida adentro de los institutos, de las cárceles, y de la vida de los pibes que en ellas se encuentran. Para terminar, me despido con un fragmento de un escrito que surgió en otro de los talleres. Fue publicado en la revista *¿Todo piola?*, editada por un colectivo a cargo de Camilo Blajaquis, un pibe que

hoy da pelea para convertir su voz en legítima entre tantas que confunden. Y la tiene clara.
“Tumbeada y amistad”, por N. Suárez, A. Alvarez, C. Gómez y Cristian L.:

Francisco: (*Repartiendo las cartas*) Contáme un poco lo que te pasó.

Benjamín: Tengo problemas en la calle, con mi familia. Por eso me voy a fugar. Envido.

Francisco: No se quiere. No te conviene fugarte ya te falta poco.

Benjamín: Truco entonces. Ya sé que me falta poco, pero mi vieja está enferma y mi hermano anda re cachivacheando.

Francisco: Quiero re truco. Mal, pero se va a solucionar y si vos te quedás el tiempo que te queda vas a tener tu libertad completa cuando salgas y vas a poder caminar tranquilo en la calle.

Benjamín: Quiero. Pero también quiero seguir robando y seguir la joda, seguir drogándome.

Francisco: Te gané, no quiero jugar más. Fue, si no te rescatás ahora, no te vas a rescatar más. Para mí no te conviene irte.

Benjamín: Tenés razón, igual voy a hacer lo que quiera, no me voy a dejar morir.

Notas

[1] En el marco del Programa EUROsocial- “Educación en prisiones”.

[2] Entrevista a Arístides Vargas en diario *Los Andes*, 29 de abril de 2002, citado en Trozzo, Ester (2004): *Didáctica del teatro 1: una didáctica para la enseñanza del teatro en los diez años de escolaridad obligatoria*. Mendoza, Instituto Nacional del Teatro.

[3] Yuen Mei (hacia 1870): “La venganza del esqueleto”. *Cuentos de terror. Relatos alucinantes, de espanto y de humor negro*. Buenos Aires, Ediciones Continente.

[4] Shua, Ana María [antóloga] (2009): *Cuentos fantásticos: pesadillas*. Buenos Aires, Emecé editores.

[5] “La venganza del esqueleto” narra cómo un hombre, el cual encontraba placer defecando en las tumbas del cementerio, es asustado por un fantasma; hecho que le produce una diarrea constante con la que se alimenta durante tres días, provocando así su muerte.

[6] En la transcripción de la siguiente escena se puede advertir el contrapunto del hablar de Paquero y Charango, con el hablar del Diablo; especialmente en el uso de los pronombres y los tiempos verbales de este último, lo que hace a una lengua más “afectada”:

Diablo: Vengo a buscarte a ti Paquero.

Paquero: ¿Y vos quién sos?

Diablo: El diablo y vine a hacerte una propuesta.

Paquero: ¿Cuál?

Diablo: Te sacaré de aquí. Pero para eso antes tienes que matar al policía, si lo haces trabajarás para mí.

Carlos: No aceptes, el policía no es malo, ya nos va a sacar, pero no lo maten.

Paquero: Vos no te metás puto cagón.

Charango: Yo también quiero irme. Ese ortiva siempre me lleva, yo lo quiero ver muerto.

Diablo: Haremos lo siguiente: al que mate al policía le cumpliré un deseo y al que no lo haga, lo tendré de esclavo para siempre.

Bibliografía

Axat, Julián (2013): “El mito de los pibes chorros poetas”. *El niño rizoma*, <http://elniniorizoma.wordpress.com/2013/03/27/el-mito-de-los-pibes-chorros-poetas-por-julian-axat/>

Dillon, Verónica y otros (2012): *Breviario desde el arte y la ley. Entre lo institucional, lo inestable y el campo pedagógico*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes.

Di Mateo, Delia (2011): “Des-bordando el texto académico: otras costuras desde Bruner y Voloshinov” [en línea]. *El toldo de Astier. Propuestas y estudios sobre enseñanza de la lengua y la literatura*. Año 2, Número 2, abril. Disponible en: <http://www.eltoldodeastier.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-2/ld-di-matteo-nro-2-1>

Dubin, Mariano (2011): *Educación y narrativas en las periferias urbanas. Persistencias y variaciones en las culturas migrantes* [en línea]. Tesis de licenciatura. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.391/te.391>.

Rockwell, Elsie (2000): “La otra diversidad: historias múltiples de apropiación de la escritura”. *Diversité Langues. Revue et forums interdisciplinaires sur la dynamique des langues*. Montréal (Québec), Vol. V. Disponible en: <http://www.telug.quebec.ca/diverscite>

Suárez, N. y otros (2012): “Tumbeada y amistad”. *¿Todo piola? Revista de cultura marginal*. N° 15, julio- agosto.

Trozzo, Ester (2004): *Didáctica del teatro 1: una didáctica para la enseñanza del teatro en los diez años de escolaridad obligatoria*. Mendoza, Instituto Nacional del Teatro.