

LA INTERRUPCIÓN DE LA MIRADA

Hacia la validez de un proyecto audiovisual en prisión

Edgar Insuasty Salas

Tutora: Nuria Aidelman Feldman

Curso: 2014/2015

**Trabajo de Investigación del Máster en Estudios de Cine y Audiovisual
Contemporáneos.**

Departamento de Comunicación

Universitat Pompeu Fabra

Resumen

Este Trabajo Final de Máster es el resultado de una investigación personal que aborda las condiciones, características, argumentos y posibilidades sobre las que se desarrolla un proyecto audiovisual en el Centro Penitenciario de Jóvenes de Barcelona. A través de una lectura desde el mismo ejercicio del arte en su relación con la prisión, planteamos un dispositivo de visibilidad para el prisionero dentro de uno de invisibilidad que es la cárcel misma como interrupción de su mirada. Se pretende así perfilar los fundamentos para un proyecto metodológico a largo plazo que aborde dentro de la prisión, la problemática del audiovisual en particular y la imagen en general.

Palabras clave

Arte/prisión, audiovisuales, cine, cárcel, encierro, mirada, interrupción, acto creativo, realización, intervención artística, tratamiento penitenciario, marginalidad, panóptico, reforma.

Índice

Introducción.....	2
I. Formas de la representación en el dispositivo carcelario	
El espacio.....	7
El sujeto.....	14
Reformar.....	22
La mirada en el punto de mira.....	29
II. Entre el arte y la prisión	
El discurso transformador en el “drama carcelario”.....	36
Espacio y sujeto en el dispositivo de <i>Cesare Deve Morire</i>	42
El planteamiento espacial en <i>Marat/Sade</i>	46
Nota sobre los dispositivos artísticos de intervención.....	50
III. El dispositivo audiovisual en el <i>Centro Penitenciario de Jóvenes</i>	
La interrupción de la mirada.....	54
Experiencias de la fabricación de imágenes al interior de la prisión.....	64
Conclusiones.....	90
Bibliografía.....	93

Introducción

Desde hace tres años desarrollo un taller experimental de realización audiovisual con internos del Centro Penitenciario de Jóvenes de Barcelona. Mi objetivo accediendo al máster ha sido desde el comienzo la reflexión teórica y mejora de dicha experiencia artística y pedagógica llevada a cabo en el interior de una cárcel, junto a los individuos privados de libertad y a partir de su relación con la realidad exterior.

Para ello, parto de la experiencia misma como objeto de estudio y el desarrollo de esta investigación se fundamentará en buena medida en el trabajo de campo llevado a cabo diariamente con los reclusos; en este caso, una población joven de entre 18 y 21 años, de procedencia mayoritariamente árabe y latinoamericana. El laboratorio de creación audiovisual, que es como hemos denominado al taller, pertenece a lo que se conoce dentro de la institución penitenciaria como “tratamiento”, que compone un equipo multidisciplinar con objetivos muy próximos al individuo y sus posibilidades de “rehabilitación social”. No obstante, a lo largo de este estudio se podrá notar cómo nos distanciaremos de este objetivo tan general y en buena medida utópico de la “reinserción”, para centrarnos en una búsqueda más concreta y seguramente más próxima a la realidad del individuo inmerso en el mundo penitenciario.

Como taller audiovisual inicialmente estuvo centrado en el aprendizaje técnico básico alrededor del lenguaje cinematográfico, la adquisición de las herramientas de trabajo, pero rápidamente pude notar el interés que despertaba la imagen de vídeo en los internos y sobre todo, el verse reflejados en ella. Intuí que aquí había un camino importante por recorrer y transformamos la experiencia en un laboratorio con el objetivo inicial de que los prisioneros jóvenes pudiesen experimentar directamente las posibilidades de la producción de imágenes siendo partícipes de un acto creativo. Como experiencia colectiva, la práctica dejaba entrever que había que ampliar el campo de las experiencias con el arte en su relación con el “tratamiento penitenciario” y que más allá del estereotipo del imaginario “kitsch” tan común a la cárcel, eso que

podría o debería quizás llamase “amor de madre”, condensado principalmente en los tatuajes corporales y lo epistolar, existía, sin lugar a dudas, un imaginario aún más potente. Un mundo que subyace en el imaginario del sujeto prisionero detrás del miedo y la desesperanza que transmite su mirada detenida contra un muro de cemento. ¿Cómo visibilizar ese mundo que, en principio, resuena invisible pero sintomático desde varios estadios o “planos” y sobre todo, para qué hacerlo?

El estudio iniciado en esta investigación, pretende precisamente consolidar los argumentos que sustentan las particulares condiciones impuestas al propósito de trabajar con el audiovisual interviniendo dentro de un dispositivo tan restrictivo como el carcelario y visualizar de esta manera, la ruta a seguir en el objetivo de validar “en el futuro” un proyecto metodológico en toda regla que aborde dentro de la prisión, la problemática del audiovisual en particular y la imagen en general. El tiempo “de adentro”, tal como he podido comprobar in situ, es otro tiempo. Diremos que estamos en fase de prueba.

Los experimentos, principalmente alrededor de la ficción, nos han permitido conclusiones, mejoras, fracasos y en ocasiones nuevos desarrollos pedagógicos. Estamos aprendiendo a aprovechar las dificultades e inventar los recursos dada su escasez al interior de la prisión. Hemos generado expectativas en algunos participantes y hemos perdido a otros. La prisión no es fácil de ninguna de las maneras, tampoco la continuidad de los talleres al tratarse de una prisión preventiva con una alta movilidad de los reclusos, sumada a la juventud desbocada de los mismos; pero creemos en las posibilidades porque las experiencias directas, algunas de ellas referidas en la tercera parte de éste texto, nos obligan a ello.

En este sentido, intuyo que antes de pensar al individuo restituido a la misma sociedad que anteriormente ha marcado aquel “fracaso” general en la línea de su vida, bien sea a través del trabajo o de cualquier otra expectativa integradora en el sistema, hay que pensar en el individuo como tal inmerso en una situación compleja dentro de la cárcel, frustrante y desesperanzadora tanto a nivel emocional como físico. Una noción ampliada del arte junto a las características propias de las herramientas audiovisuales con las que trabajamos, nos aproximan al prisionero como ser humano más allá del delito y a su vez, nos llevan a indagar en el problema de la mirada como centro de la

acción. De esto último deducimos la necesidad de trabajar en la base del individuo obligado a acortar la mirada al ser encerrado, reduciendo el campo de visión y por ende, del mundo de las sensaciones que permiten saber y comprobar por los sentidos, que nos rodea una realidad, que es la presencia de mundo. Nuestros interrogantes giran en torno a este planteamiento con respecto al prisionero: la cárcel como interrupción de su mirada; ver y no ver, ser forzado a crear un imaginario. Percibo que existe toda una ficción realizable a partir del momento en que la realidad exterior se queda tras el muro. Una visión interrumpida alimenta la ficcionalización de la realidad que queda fuera y el tiempo se convierte en el combustible de la misma transformación de la nueva realidad del prisionero: su propia ficción de su propia realidad. En el imaginario surgido de aquella “nueva realidad” se inscribe el laboratorio audiovisual con la posibilidad de hacer una intervención “privilegiada” sobre su habitud natural.

En el encierro, la obligación de la imaginación para la supervivencia, es a su vez la supervivencia de la imagen del mundo del prisionero perdida en la interrupción de su mirada, la reducción de la distancia focal, de la profundidad de campo. Estos elementos van a componer lo que trabajaremos como un dispositivo de “visibilidad” para el prisionero dentro de uno de invisibilidad que es la cárcel misma. De aquí nace la metáfora que nos va a guiar en el tercer y último capítulo de este estudio: metáfora de la película que se proyecta en los muros interiores del cuadro de cemento, que es como terminaremos llamando al espacio físico que constituye la cárcel; metáfora del tren del que han sido desalojados los individuos a los que llamaremos “sujetos” por proximidad con el sentido de “sujeción”, cuando han sido hechos prisioneros. Metáfora de la elipsis en la vida de ellos mientras dure la condena. Apoyándonos especialmente en los estudios de Alain Bergala, Jean-Louis Comolli o Jacques Rancière describiremos los pormenores, dificultades, encuentros pedagógicos, formas y procesos estéticos que han permitido el desarrollo de las experiencias audiovisuales con los reclusos, teniendo en cuenta las posibilidades encontradas en la práctica casi diaria durante el tiempo que lleva el laboratorio en funcionamiento.

Pero antes de llegar a esta tercera parte, centro fundamental de éste estudio, necesitamos abordar algunos aspectos pertinentes sobre la relación arte (cine) y

prisión, en cuanto a dos dispositivos cinematográficos que despiertan especialmente mi interés: *Cesare deve morire* (Paolo y Vittorio Taviani, 2012) que, en la base de su dispositivo de producción, podría contener los elementos ejemplarizantes de la situación planteada en esta investigación con respecto a las posibilidades de una intervención real en la prisión a través de una experiencia estética; y *Marat/Sade* (Peter Brook, 1967) que contempla algunos aspectos relevantes para este estudio como la disposición espacial obra-espectador o la importancia del acto comunicativo.

Debemos tener presente, a lo largo de la lectura de este texto, la idea de que la institución penitenciaria se ha establecido, al menos en los países del primer mundo, sobre la base de la rehabilitación de los individuos. Flota en el aire la polémica idea de modificar la conducta de los hombres, la idea de la transformación o la reforma de los prisioneros. Entonces, ¿cómo relacionamos al arte en general y al cine en particular con esa transformación? Encontramos en el cine que aborda el drama carcelario una constante en cuanto a aquellos discursos que desde la ficción reflejan estos fines transformadores haciendo visibles, desde la perspectiva del arte, muchos de los matices del dispositivo carcelario al que el grueso de la sociedad no tiene acceso; y por otra parte encontramos oportuno hacer finalmente una corta aproximación a lo que son los dispositivos artísticos de intervención especialmente alrededor de la experiencia estética y la función social del arte, citando algunos ejemplos de acciones artísticas que inciden directamente sobre una comunidad determinada.

Como punto de partida de esta investigación y para comprender mejor la ruta que conduce hasta el laboratorio de creación audiovisual como centro de la cuestión, deduzco que no sería posible explicar lo que puede significar un dispositivo audiovisual en una prisión, sin antes tratar de comprender los problemas de la representación alrededor del dispositivo que conforma a una cárcel. Michael Foucault será nuestra guía teórica fundamental alrededor de las estructuras disciplinarias pero también consideramos importante acceder a algún testimonio directo de la prisión vista desde adentro. El distanciamiento, la desconexión, la nueva comunidad encerrada, la intensidad imaginaria del preso, el aislamiento celular o el mismo hacinamiento, la interrupción incluso de lo que cada uno considera el círculo de su propia vida, son algunos de los elementos que hacen parte del dispositivo carcelario y el individuo que

lo conforma. ¿Qué tipo de espacio es pues, el espacio de la prisión? ¿Cuáles son los ritmos que sigue el flujo de la vida de un individuo encerrado, y en esa medida, qué papel juega la idea de “reforma” de la que la institución penitenciaria hace su objetivo más importante? Empecemos por ahí.

I. Formas de la representación en el dispositivo carcelario

“Lo peor de la prisión, es pensarla.”

Comentario de un prisionero del *Centre Penitenciari de Joves*

El espacio

Para el encarcelado, la prisión es un estado de distanciamiento. Es el espacio de la obligada separación desde lo “suyo”, su mundo personal y la ubicación en un recinto nuevo y cerrado. En una primera aproximación a la prisión como naturaleza sustituida, en la que las consecuencias del tiempo de espera hacen de este lejano lugar un espacio de gran intensidad imaginaria, notaremos cómo la distancia de lo externo “natural” - montañoso diríamos-, del emplazamiento marginal de una cárcel en la actualidad, es correlativa a un distanciamiento del individuo en sí mismo. El lugar de la prisión, donde la naturaleza es sustituida por el limitado emplazamiento del marco de cemento abierto únicamente por arriba a un infinito cielo, paradigma éste a su vez de lo ilimitado, de lo abierto, parece descomponerse en las direcciones múltiples que puede adoptar una mirada cuando entra en relación con dicho emplazamiento. Por un lado, el más externo, el sitio del encuadre para tener individuos localizados, almacenados, identificados, marcados y clasificados; por el otro, el lado más interno, el laberinto de encuadres posibles para el sujeto prisionero cuando la mirada solo alcanza los altos y planos muros. La naturaleza, para éste último, se transforma en la frialdad del ferroconcreto apenas contrarrestada por alguna esporádica aparición de un cálido trozo de madera, algún árbol superviviente o algunas hojas que en otoño vuelan hasta encerrarse ellas mismas; diríamos que la naturaleza se reduce a lo que se alcanza a divisar cada vez que una ventana casualmente sobrepasa la altura de los muros dejando al prisionero frente a un paisaje extenso, aunque su mirada, acostumbrada a esa visión acortada en los límites impenetrables del cemento, ha dejado ya de ser

nítida y cuando debe aumentar la profundidad de su campo y distinguir la lejanía, entonces se nubla como la visión de quien mira por primera vez.

¿Es el particular espacio cerrado el que hace que nos detengamos a pensar en la importancia del tiempo o es realmente el tiempo el que ha demarcado tan claramente ese espacio geográficamente definido que es la prisión? La intensidad del tiempo de espera y del tiempo que debe ser medido, contabilizado minuto a minuto por el prisionero, se ralentiza aún más en ese conteo, pues es la atención misma en el paso inacabable del tiempo a la espera, el ralenti de una larga condena y el gestor de un potente imaginario catártico o al menos, evasivo. Sabemos bien que hoy en día, la pena es el castigo y el castigo es el tiempo que hay que pasar detenido en el encierro. Diríamos entonces, que el espacio de la prisión, divide la línea de la vida de un individuo a la manera de una elipsis irremediable en la que el tiempo se detiene seguramente como única salvaguarda posible; de hecho, diríase que no por nada se les llama “detenidos”. De alguna manera, el tiempo de ese encierro constituye para el prisionero, una especie de muerte o suspensión, un claro ejemplo de “heterocronía” o “ruptura absoluta con su tiempo tradicional”¹ que es como llama Michael Foucault en su importante texto sobre los “Espacios otros”, a ese momento de realización plena o pérdida de la vida, altamente heterotópico, que comporta un lugar como el cementerio, por ejemplo.

Aquel espacio de cierta abstracción, de cierto vacío íntimo para el prisionero, choca con el otro espacio aparentemente más homogeneizado: el emplazamiento físico de la delincuencia a su vez complejizado al ser el cerco para una sociedad heterogénea por excelencia puesta en un mismo lugar. Aquí, en este juego de los espacios múltiples, híbridos en sus cualidades de transparencia u opacidad, conviven y sobreviven mundos privados, productos varios de una percepción provocada y al límite; sobreviven los sueños y las pasiones, los terrores y sus monstruos, las ensoñaciones, los fantasmas y las apariencias, máscaras innumerables de una pantomima social que no tiene atisbos de final o al menos, de renovación. ¿Qué tipo de espacio es pues el sitio de la prisión? Tal vez se pueda decir que un espacio, en el que la distancia tiene tanta importancia,

¹ Foucault, Michel. *Des espaces autres*. Conferencia dictada en el Cercle des Études Architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984. Traducción de Pablo Blitstein y Tadeo Lima. *Los espacios otros*.

podría ser fácilmente un lugar para la representación. La prisión se presenta como una referencia modular de la sociedad y en ese reflejo especular parece redoblar el carácter de heterotopia clásica que ya posee. Digamos, siguiendo a Foucault, que las prisiones pertenecen a esos “lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables”² y un buen ejemplo de esta situación, es la existencia de aquellos espacios que se convierten fácilmente en no-lugares dentro de la misma cárcel. Perfectas heterotopías que por quedar fuera de la vigilancia continua remiten al lugar de la imaginación de todo lo posible: las escaleras sin cámaras de vigilancia por ejemplo, suelen ser espacios especialmente definidos por los hechos que se escapan a la mirada; no-lugares donde todo es posible para los encerrados, o incluso también para los no encerrados. Las cárceles, aquellos lugares distanciados, podrían presentarse como la zona utópica por excelencia pero sin dejar de ser lugares reales; existen, aunque aislados de la sociedad normalizada e imaginarlos les hace utópicos aunque posibles para cualquier ciudadano. ¿Representación teatral de algún reverso de la sociedad? Entonces, ¿qué y cómo podemos realmente saber de lo que es por dentro una prisión? y en esa medida, ¿hasta qué punto de irrealidad puede llegar nuestra apreciación estereotipada de lugares tan particulares como las prisiones? En este aspecto, el cine juega un gran papel revelador. Colabora con la creación de aquel imaginario del encierro generalmente a través de la ficción, a la vez que da pistas de una cruda realidad censurada.

Señalemos pues que la cárcel, como heterotopía del distanciamiento, presupone un punto de referencia. Un polo opuesto al que mirar o no mirar y en esa medida, un escenario para la representación; un sitio en el que es creado un contenedor que hace las veces de intercomunicador mudo. Estos contenedores de hombres con los que generalmente el diálogo se ve truncado, componen el lugar del confinamiento, tan similar de alguna manera a aquella idea del destierro propio de la época anterior a los códigos penales modernos y las reformas del siglo XVIII.

Sin embargo, el lugar geográfico del otro puede también entenderse como “la otra sociedad”, la sociedad del “fuera de la ley” o la comunidad del bárbaro según se mire;

² *Ibid.*

una comunidad de excluidos pero una comunidad al final con las condiciones de una sociedad que, aunque hundida en la supervivencia salvaje, pueda conservar aún algún rasgo de humanidad o de dignidad para el individuo.

Existen prisiones, especialmente en lugares del tercer mundo, en las que esta aparente utopía de una “miseria digna” parece perfectamente realizable. La cárcel de *San Pedro* en Bolivia es un excéntrico ejemplo de ello. Se trata de una sociedad literalmente cercada en la que conviven cerca de 1500 presos con sus familias, sus niños y sus negocios, y donde las normas son establecidas en su totalidad por la misma población reclusa. Como relata el ex prisionero italiano Viçenzo Gaugliardo,³ en uno de sus libros escritos desde la cárcel, muy seguramente desconociendo la existencia de la prisión boliviana, pero que, a partir de un curioso reclamo al estigma de los “desechos de la sociedad”, planteaba una muy similar y utópica comunidad de excluidos:

“Si somos material de desecho, bastaría tenernos confinados en una zona separada del exterior por altos muros de defensa, dentro de la cual podríamos vivir, con los límites de la situación, un poco como todos los demás [...] La cárcel sería verdaderamente una nueva versión, si bien asfixiante, del exilio o de la deportación, antiguas medidas con las que de algún modo la dignidad de las personas todavía se salvaguardaba, donde aunque sufriendo miseria, un hombre y una mujer, por ejemplo, podrían tratar de vivir juntos amándose [...]”⁴

Y esto es precisamente lo que hacen las gentes que han creado una sociedad tan particularmente al margen como los habitantes de la curiosa “sociedad” encarcelada en *San Pedro*. Un dispositivo carcelario, en estas condiciones se nos presenta más próximo a la ciencia ficción que a la extraña realidad de la cárcel boliviana. En “*Escape from Nueva York*” (1997: *Rescate en Nueva York*, Jonh Carpenter. 1981) por ejemplo, es posible ver cómo toda la isla de Manhattan es convertida en prisión de alta seguridad; propagación genética del malestar, porque los hombres procrean y se

³ Autor de varios libros escritos desde la prisión, el preso político Viçenzo Gaugliardo y su mujer, han pasado 33 años en una prisión italiana. Creemos que la relevancia de acudir al testimonio directo como es el caso, permite aproximaciones quizás más reales a las particularidades del terreno sobre el que se configura lo penitenciario, en este caso, con la visión desde el otro lado, desde adentro de los muros a través del relato de un preso que sostiene sus fundamentos teóricos desde la misma experiencia viva del encarcelamiento.

⁴ Gaugliardo, Viçenzo. *De los dolores y las penas, ensayo abolicionista y sobre la objeción de conciencia*. Edición Traficantes de sueños, Madrid, 2013., pp. 61-62

reproducen en una sociedad bajo las condiciones del malestar o del estar salvaje que por lo general es un estar violento, un estado primitivo.



Prisión de *San Pedro*, La paz, Bolivia.



Escape from Nueva York, Jonh Carpenter, 1981.

No obstante, creemos que lo más interesante del caso relatado, no es tanto su extrema particularidad geográfica o sociológica del mundo penitenciario, sino que precisamente esa particularidad social sea visitable como una “atracción turística”. Si en el siglo XVIII, tal como lo registrara gráficamente Hogarth en una de las escenas de su *A Rake’s Progress*, era posible pagar un penique para acceder a *Santa María de Bethlem*, el primer hospital psiquiátrico conocido en Europa hacia 1247, y simplemente observar a los locos y su show natural, dos siglos largos después, aún estos espectáculos parecen posibles. Se puede comprar un tiquete en la prisión de *San Pedro* y acceder al recinto penitenciario guiados por uno de los habitantes del lugar; eso sí, todo bajo el riesgo y la responsabilidad del turista, pues las muertes al interior de estas variopintas instalaciones carcelarias, son frecuentes dado que la ley del lugar es el arma blanca. Es decir, esta espectacularización hecha posible en el caso boliviano, convierte la prisión en el escenario literal de una representación. Teatro enrevesado de la vida o apariencia de una sociedad que se nos presenta casi imposible; “como una negación de la vida que *se ha tornado visible*.”⁵ En su tesis número 3, Guy Debord explica el espectáculo como un fragmento de la sociedad que se separa de ella misma concentrando la mirada y la conciencia, pero una mirada “engañada” dice Debord y una “falsa” conciencia. La realidad de esa sociedad aislada forzosamente en la cárcel de *San Pedro* en Bolivia, sería una particular “visión del mundo” que se objetiva en el espectáculo.

Curiosamente la ubicación inicial de las prisiones, que ahora están siendo trasladadas fuera del casco urbano de las ciudades, ha dado paso a iniciativas culturales o incluso

⁵ Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos, Valencia, 2010, p. 40

de ocio en estos espacios. Se convierten en hoteles para “vivir la experiencia de dormir entre rejas”, en centros para la creación contemporánea como *La cárcel. Segovia centro de creación*, o incluso, museos de envergadura internacional como el *MEIAC* de Extremadura, entre otros. También se hacen visitas guiadas al lugar de la reclusión, accesible a todo el mundo antes de que estos edificios se derriben o reconviertan. El caso es que en los últimos años, las prisiones se han ido emplazando fuera de las ciudades, por lo general en lugares paradisiacos reconvertidos paradójicamente en paisajes dramáticos. Al distanciar las prisiones o al distanciar al sujeto a través del sistema penitenciario, construyendo esos hogares lejanos y hostiles en paisajes idílicos, parece recurrirse a priori a esa plástica idea de “toma de distancia” desde el objeto contemplado para una observación más general y posiblemente más acertada del mismo. Más, cuando pensamos en el distanciamiento desde el punto de vista del prisionero dentro de su marco de cemento, las condiciones naturalmente son otras. Un distanciamiento obligado y en las condiciones tratadas, no permite una observación más generalizada sino al contrario, una pérdida de visión que se nubla o enfría hasta casi desaparecer.

En realidad, creemos que la verdad de estos distanciamientos es menos romántica: todo parece indicar de cara al futuro, una conservación del sistema punitivo en detrimento de la prevención del crimen, con la única diferencia tal vez de que se estaría buscando cada vez con más ahínco, la imposibilidad de la fuga: alejar y recluir, con una contundencia progresiva, los elementos no deseados por una sociedad.

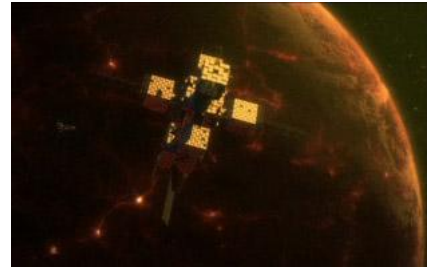
El muro de 15 metros de altura alrededor de la isla de Manhattan en la cinta de Carpenter, como posible propuesta de futuro al mundo carcelario, sería superada precisamente por el poder del distanciamiento. Ante un aumento inaguantable de la delincuencia, la concentración, control y ubicación de los penales, que seguramente ya tampoco podríamos llamar penales, pasarían a formar parte de un exilio estelar.



MEIAC. Extremadura, 1995.



Alrededores Prisión de Jóvenes, 2014.



Dante 01, Marc caro, 2008.

Como era de esperarse, la ciencia ficción empezaría a plantear alternativas realmente radicales con respecto a esto; sobre todo, a una cierta economía del preso, del presidio y en general, de todo el sistema carcelario. *Dante 01* (Marc caro. 2008) es un buen ejemplo del tema, al igual que *Lockout (Ms1 Máxima seguridad*, James Mather y Stephen St. Leger. 2012), *Minority Report* (Steven Spielberg. 2002) y seguramente muchas más películas que tratan el tema de una prisión en el espacio. Prima la idea de alejamiento máximo del indeseado. Inmovilidad total, como los 500 presos de *Lokout* en estado de “letargo inducido”. Prisiones satelitales. Alcatraz estelar de aparente impermeabilidad. Ahora bien, un detalle importante en esta extraterritorialización es que con tanta lejanía, en no pocos casos, se presenta la idea de los prisioneros como cobayas humanas, conejillos o ratas de laboratorio. El distanciamiento facilita el que se disponga de cierta irónica libertad para hacer con los internos -cuerpos en vía de un despojamiento humano-, todo tipo de experimentos; secretos de estado naturalmente viables, pues, al igual que los experimentos del doctor Mengele en los campos de concentración nazis, hay total impunidad y nadie se preocupa de los indeseables, parece natural. El caso de *Dante 01* es muy particular en ese sentido, plantea un laboratorio para llevar a cabo intentos científicos de corrección de conducta. Reconducir el comportamiento de los prisioneros, a través de un experimento de influencia sobre el ADN de la cobaya humana. Intentar corregir medicamente el comportamiento asocial de una persona a la manera de la castración correctiva del violador. La nave satelital *Dante 01*, prisión estelar -no por nada tiene textura de ladrillos-, simula el corpus híper-cúbico daliniano; de hecho, al final de la película, la referencia a Cristo en la cruz es muy clara con el personaje redentor suspendido en el espacio, justamente frente a la cruz híper-cúbica, en posición de crucifixión y liberando a los hombres del pecado de su ADN que se deshace en el espacio. El personaje desconocido que llega a la base-prisión, parece referir a una especie de mesías, de ser

redentor capaz de obrar milagros. Capaz de transformar al hombre, en este caso, quizás debamos mejor decir “al sujeto.”

El sujeto

Correlativamente a ese deseo de alejar cada vez más estos lugares, ya marginales en esencia, crece también el carácter contradictorio de las prisiones: lugares de la absurda y paradójica corrección socializadora a través del alejamiento de quien se desea socializar. Pasamos de recluir al individuo para una pretenciosa “reforma”, a encerrarlo para que simplemente desaparezca en su perpetuo aislamiento bajo la mascarada social de aquel objetivo reformador.

Las ejecuciones públicas de los suplicios, que fueron acabándose a lo largo del siglo XVIII y principios del XIX, con toda su carga espectacularmente teatralizada, aterrorizaban al público presente en su intento de realización ejemplarizante que era lo que buscaba aquella “política del terror”. Se componía el espectáculo negativo por el espanto que produce la visión directa de una violencia legal sobre los cuerpos, que, incluso, parecía superar la misma ferocidad de los crímenes cometidos. Nada más que una delgada y frágil línea parece separar la escena terrible de la tortura con la aversión o la atracción de un público expectante: el espectador podría sentirse vengado a través del verdugo pero también sería posible la compasión ante el exceso en la administración del dolor aplicado al cuerpo. El espectáculo del suplicio, refuerza la importancia de la representación en la medida en que, por un lado, no dejaría naturalmente de ser un teatro hasta que no fuese remplazado por una especie de desmaterialización de la condena y por otro, la forma en que entra en juego, de momento, el alma del supliciado. Esto último, tendría que ver con una especie de anticipación al infierno, es decir, la relación establecida en la jurisprudencia del siglo XVIII entre el juicio de los hombres y el de Dios. Dice Foucault siguiendo a los reformadores de la época:

“El juego eterno ha comenzado ya: el suplicio es una anticipación de las penas del más allá; muestra lo que son, es el teatro del infierno; los gritos; los gritos del condenado, su rebelión, sus blasfemias, significan ya su irremediable destino”.⁶

En éste orden, el propósito pues no sería otro que la salvación del alma del condenado a través de la representación del sufrimiento corporal en una completa estética del dolor.

Pero como poco a poco, aquella representación pública del dolor corporal irá desapareciendo y no necesariamente por razones humanitarias o filantrópicas, vamos a encontrarnos irremediabilmente ante una especie de desmaterialización de la condena. Las ejecuciones públicas podrían despertar nuevos focos de violencia incluso contra la misma institución encargada de administrar la justicia, con lo que el ejercicio del poder delegará en la prisión como entidad autónoma y cerrada literalmente en sí misma, la aplicación fáctica del castigo; así, la percepción de la justicia, antes representada en la tortura pública, pasará a un estado de abstracción pues todo castigo queda de por sí oculto a la sociedad. Ya no hay función teatral, hay que imaginarla cumpliéndose al interior de los encierros; esto es lo que en principio debía servir de elemento disuasorio de la criminalidad y no ya el terrible teatro de los suplicios. Aquella ocultación podía ya intuirse en la colocación de capuchas para velar la identidad del condenado, pequeños paños que puestos sobre la cabeza del sujeto hablan de disimular el cuerpo castigado pero también de anonimato: el castigo como la justicia no debía tener rostro, el actor podía estar representando a cualquiera de los presentes, el miedo podía “inscribirse profundamente en el corazón de los hombres.”⁷

Existiría pues un enriquecimiento importante del imaginario alrededor del cuerpo supliciado, de la gestación del terror que puede despertar la aplicación de la justicia, del desconocimiento de la realidad, una vez que se ha dado pie a la conciencia abstracta del cumplimiento del castigo dentro de las prisiones y sin duda alguna, del giro que da la percepción del teatro del suplicio por parte de sus espectadores cuando estos comenzarán a experimentar una cierta solidaridad con el condenado. Bien sea por pertenecer simplemente a su grupo social, porque consideren injusta la condena o

⁶ Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2012, p. 56

⁷ *Ibid.*, p. 60

el suplicio, porque de alguna manera parece como si en el colectivo del pueblo flotara la sensación de estar subyugados por un poder absoluto y represivo, en no pocas ocasiones, el pueblo comenzaría a ponerse del lado del ajusticiado, a acercarse a él. Lo que, alimentado por aquellos papeles precursores de la novela negra, que aparecerían en la época transcribiendo las historias y crímenes de los condenados, terminaría convirtiendo de alguna manera en héroes a muchos de aquellos criminales y haciendo su criminalidad más admisible.

En ese escenario de lo “anormal” el sujeto es el actor principal y por tanto quizás lo más llamativo de la representación. El individuo delincuente es generalmente presentado a la sociedad sin contar con el aspecto contextual, sociológico o antropológico del individuo sentenciado -como en ocasiones sí hace el cine o la literatura-, con lo que se inicia así, su camino hacia la figura del monstruo; es decir, el sujeto que es genéticamente el malo de la película: el que es propenso al crimen por naturaleza, se carga de misterio. La pasión del hacedor del crimen acrecienta aún más la figura de un “otro diferente y distante”, la figura del monstruo, y el nivel de intensidad de aquella pasión desatada, determina la forma y el grado de subjetividad que desplaza al criminal hasta los límites más fantasmagóricos o legendarios. De Quincey, en su momento, ilustró magistralmente esta conversión cuando relató la forma en que Williams, el asesino, “en cumplimiento de la ley vigente en aquel entonces, fue enterrado en el centro de un *quadrivium* o confluencia de cuatro caminos [...] con una estaca que le atravesaba el corazón.”⁸

Pero monstruo o humano, el sujeto tendrá que ser castigado. Con solidaridad o sin ella, el cuerpo en su total subjetividad deberá experimentar el sufrimiento de la pena y será encerrado no sin que sea reconocida a priori la humanidad como medida, aunque solo sea como parte importante de la parafernalia de la representación de la justicia. La incertidumbre de los límites de la pena haría necesaria una moderación de lo que Foucault llama “tecnología del castigo”, no tanto en pro de aquel carácter humano sino más bien en la reorganización del poder. Prevenir y evitar que el público se

⁸ De Quincey, Thomas. *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*. Editorial Valdemar, Madrid, 2004, p. 131

levante contra una posible crueldad de los realizadores de la representación a la vez que generar sentimientos de culpa para evitar la recaída.

“Lo que hace la “pena” en el corazón del castigo no es la sensación del sufrimiento, sino la idea de un dolor, de un desagrado, de un inconveniente -la “pena” de la idea de “pena”-. Por lo tanto, el castigo no tiene que emplear el cuerpo, sino la representación. O, más bien, si debe utilizar el cuerpo, es en la medida en que éste es menos el sujeto del sufrimiento que el objeto de una representación: el recuerdo de un dolor puede impedir la recaída, [...]: lo que debe llevarse al máximo es la representación de la pena, no su realidad corporal.”⁹

Flota en el aire la idea de que la representación debe afectar más a los potenciales culpables, el público espectador, que al mismo doliente y esto es lo que terminaría convirtiendo al prisionero criminal en una especie de elemento útil para la enseñanza; superada la visita de caridad o el show natural de los locos, queda el nuevo espectáculo de la aplicación de la ley como ejemplo a la sociedad. El encierro en sí mismo se convertirá en el castigo de todo fallo a las normas establecidas.

La sociedad por su parte sentirá aversión o atracción por aquella “figura del monstruo criminal”, pero también es posible y común la indiferencia. Las cárceles actuales, casi secretas en su constitución, ya no asustan tanto como antaño pero sí que generan insolidaridad precisamente por ese carácter lógico de censura al público y toma de distancia. Recorro nuevamente al discurso desde el interior de la prisión para una confirmación desde quién está o ha estado en la situación del encierro: “Ojos que no ven, corazón que no siente. La fuerza de su absurdo mecanismo se encuentra [...] en el hecho de ser des-responsabilizador, al contrario de lo que genera la visión de una ejecución pública.”¹⁰ Nos sentimos ajenos al criminal porque como ciudadanos descargamos históricamente toda la responsabilidad del castigo en manos de las instituciones penitenciarias; el castigo es la pena y la pena es el tiempo en prisión, con lo que, una vez el criminal está preso, el ser social se da por satisfecho. Alejar toda posibilidad de contagio, de exposición o de vergüenza, compone también una parte del dispositivo de la prisión y al parecer, todos estos elementos terminan confiriéndole cierto carácter de irrealidad.

⁹ Foucault, M. *Vigilar y castigar. Op. cit.*, p. 109

¹⁰ Gaugliardo, V. *Op. cit.*, p. 71

La prisión es ante todo, la prisión de un individuo, de un sujeto, nada mejor dicho, y quizás por esto el encarcelamiento invita a ser imaginado. Entra en juego el alma del condenado y su importancia es reconocida por Foucault como “efecto e instrumento de una anatomía política.” Y en las relaciones de dominio -¿abstracto?- en el que se enmarca dicha anatomía política,

“[...] el hombre del que se nos habla y que se nos invita a liberar es ya en sí mismo el efecto de un sometimiento mucho más profundo que él. Un “alma” lo habita y lo conduce a la existencia, que es una pieza en el dominio que el poder ejerce sobre el cuerpo.”¹¹

En una situación aparentemente tan personal, la abstracción del encierro se presenta como lo más determinante; visualizar aquella abstracción, podría ser por ejemplo, acompañar a los personajes de la *Fängelse* de Bergman (*Prisión*, Ingmar Bergman. 1949) deambulando sin salida en el infierno de una realidad caótica. Sin alusiones directas a la cárcel, la metáfora se desarrolla en la forma en que los personajes se van encontrando cada vez más sin salida. La atmosfera se vuelve cada vez más cargada del infierno que intenta representar el hombre que, acabando de salir de un manicomio, entiende la realidad como insalvable: el diablo lo dirige todo y no hay escapatoria del reino del infierno. “Delirio de la visión en perspectiva” que diría Henri Focillón refiriéndose a Giovanni Battista Piranesi como “el visionario”¹² de aquel abismo de profundidad y muerte que se puede leer en sus *Carceri d’invenzione*.

No podría ser menos descriptivo Piranesi llamando así a su serie sobre prisiones, “Carceri d’invenzione”. Si las pensamos como “Prisiones imaginarias” estamos haciendo alusión a la imaginación desbordante del arquitecto y grabador italiano para cavilar una descripción física del encierro, y a la vez, pensarlas como “cárceles de la imaginación” parece aludir más a una imaginación enclaustrada, hecha prisionera, a una imaginación detenida quizás; en cualquier caso, la subjetividad y el poder de abstracción de los grabados de Piranesi no podía haber sido menos indiferente para la historia del arte desde su salida a la luz a mediados del siglo XVIII.

¹¹ Foucault, M. *Vigilar y castigar. Op. cit.*, p. 39

¹² Focillón, H. *Piranesi el visionario*, en Aldous Huxley, *Las cárceles de Piranesi*, Casimiro libros, Madrid, 2012, p. 17

En la técnica del aguafuerte, la oscuridad se obtiene a través de la profundidad de las incisiones sobre la plancha metálica, cuanta más profundidad más oscuridad, de esta manera, es posible hacer correcciones o intervenir una plancha una y otra vez pero siempre teniendo en cuenta el incremento de oscuridad que hay en cada intervención. Tal parece que Piranesi, pasados unos años desde las primeras ediciones de las *Carceri* entre 1745 y 1760, añadió nuevos primeros planos a las planchas originales superponiendo nuevos muros a las construcciones ya existentes y ampliando así la profundidad de sus increíbles fugas. Lo interesante de este apunte técnico es por un lado, ver cómo la superposición casi obsesiva de planos cada vez más oscuros, referencia el sentido simbólico de “ocultación progresiva” inscrito en la propia funcionalidad inmanente a la cárcel; y por otro, una referencia que elabora Eisenstein sobre la forma en que precisamente los saltos o las “rupturas” que Piranesi hace en la perspectiva o que construye entre los espacios discontinuos que demarcan los muros, los arcos y los puentes, se convierten en los componentes de una cierta inercia visual de la continuidad, pero que Eisenstein relaciona precisamente con el éxtasis que produce la discontinuidad o la ruptura de la unidad. La producción de un “efecto extático que desborda los límites de un simple reflejo real de la apariencia de los fenómenos” –dice–; en el extremo de las contradicciones a las que nos enfrentan las *Carceri* de Piranesi, el éxtasis “activo” parece “obligarlas a penetrarse entre sí en el punto culminante de esta tensión aguda, elevando con ello a sus límites más extremos su fulminante dinamismo”;¹³ posiblemente una idea totalmente cinematográfica de aquella continuidad simulada que genera el movimiento frente a nuestros ojos.

La fuerza de la discontinuidad o mejor, los vacíos en la continuidad lógica de las extrañas perspectivas de Piranesi, hacen pensar de alguna manera, en la idea de la detención; “almas perdidas, vagando [...] simplemente varadas en un laberíntico vacío”,¹⁴ dice Huxley. El tiempo que queda detenido para el sujeto igualmente detenido. Si la elipsis rompe la cronología de un tiempo de narración en el film pero, aún así, a pesar de aquellos vacíos, conserva éste el sentido narrativo, para el individuo encarcelado, el tiempo en que transcurría la vida en libertad, pasa a un estado de suspensión; hay una pérdida lógica del movimiento y el sujeto va a experimentar el

¹³ Eisenstein, Sergei. *Piranesi o la fluidez de las formas*, en A. Huxley, *Ibid.*, pp. 61-62

¹⁴ *Ibid.*, p. 39

vacío de aquella discontinuidad como una pérdida en su propia historia, en la narración de su historia personal, lo que incrementará la intensidad imaginaria que rodea al individuo dentro del dispositivo carcelario.

Por lo general un primer plano oscuro amplía la potencia de la luz que recae sobre segundos y terceros planos, lo que acrecienta a su vez la sensación de tiniebla, de misterio, de secreto. El efecto de interioridad, producido seguramente por la penumbra, se ve también incrementado. En casi todas las láminas puede entreverse que aquella única luz proviene de claraboyas o pequeñas ventanas principalmente circulares y enrejadas, lo que hace pensar menos en prisiones completas que en celdas con una única entrada de luz. Esto aumenta la sensación de individualidad que producen los espacios de las *Carceri* a pesar de sus perspectivas infinitas. Muchos de los instrumentos de tortura, aparecen oscurecidos como sombras puntiagudas y acechantes dispuestas ahí para un único sujeto; los puentes y escaleras parecen no conducir a ninguna parte, no hay posibilidad para el escape, reina la confusión, tan próxima a las formas de la abstracción como a la profundidad de los estados melancólicos. Estas son las “prisiones metafísicas” de las que habla Aldous Huxley y que él ubica en la mente con las “paredes hechas de pesadillas e incomprensión, cuyas cadenas son ansiedad y sus potros de tortura una sensación de culpa personal o incluso genérica”¹⁵ El detenido se nos presenta pues en la soledad de su condena que es la detención de su tiempo narrativo y personal, la suspensión de su propia historia por la pérdida de aquella continuidad de la vida natural y el paso a la incertidumbre de la penumbra y el asecho que va a favorecer la confusión mental, la acedia, y como los muros de Piranesi, la falta de sentido que lo domina todo.

En este panorama nos encontramos históricamente con el individuo encerrado en el que es quizás el momento de mayor subjetivación de su situación carcelaria, cuando a raíz de la progresiva desaparición decimonónica de los suplicios surge en los nacientes sistemas penales la inquietud por una penalidad incorporal, ¿si se trata de no tocar ya el cuerpo del condenado, entonces, que castigar? se preguntaran los juristas. “El castigo ha pasado de un arte de las sensaciones insoportables a una economía de los

¹⁵ *Ibíd.*, p. 27

derechos suspendidos”¹⁶ y aquella suspensión no es otra que la consideración de la pena como la pérdida de un bien personal intransferible, la mera pérdida del derecho a la libertad como castigo igualitario en la que entran en juego las nociones de “detención” y “discontinuidad” de las que hablábamos antes.

Confiado al anonimato, el mecanismo punitivo se extiende en el tiempo. Si antiguamente un suplicio podía durar unas horas o incluso algunos días mientras el cuerpo del penado aguantara, las estructuras disciplinarias de la prisión moderna extienden el tiempo del sufrimiento diluyendo el dolor en la administración gota a gota del paso del tiempo en el encierro. Así, el mecanismo se hace menos manifiesto, alcanza la necesaria invisibilidad de su puesta en escena bajo la supuesta defensa de los derechos de intimidad de los prisioneros. Aquel carácter fantasmal del sistema de aplicación de la pena es el que compone la imagen de la prisión como fábrica del dolor físico y emocional.

Aunque el cuerpo sufra con las abstinencias, las privaciones, la celda o incluso los golpes, la penalidad ya no se corresponde directamente con el suplicio; más bien, el cuerpo sufre porque el sufrimiento será inevitable ante el encierro y paga con su tiempo encerrado como moneda de cambio, el mal que, según se traduce, ha hecho al total de la sociedad; “pagar la deuda” que se dice en el argot conocido como “taleguero”. En este punto, un prisionero adelantado consideraría seguramente y con poco margen de error, que el sufrimiento es el castigo y que la ciencia social, que es como se presenta en los mecanismos penitenciarios el lenguaje punitivo, busca ocultar aquel sufrimiento. En palabras de uno de ellos:

“El objetivo de esta ciencia (del lenguaje) es el de oscurecer un aspecto de la realidad: el sufrimiento. La objetividad del lenguaje es un truco, un espectáculo de ilusiones que debe hacer olvidar que se interviene sobre la subjetividad humana, sobre algo por lo tanto opuesto a cualquier objetividad, algo no medible en términos cuantitativos.”¹⁷

De esta simple contradicción, viene la propuesta actual de los abolicionistas de eliminar completamente el sistema carcelario con la gran dificultad de que no hay con qué remplazarlo.

¹⁶ Foucault, M. *Vigilar y castigar*, *Op. cit.*, p. 20

¹⁷ Gaugliardo, V. *Op. cit.*, p. 53

Se trata entonces de castigar incidiendo sobre un escenario imaginario en su insustancialidad:

“Momento importante. La antigua pareja del fasto punitivo, el cuerpo y la sangre, ceden el sitio. Entra en escena, cubierto el rostro, un nuevo personaje. Se pone fin a cierta tragedia; da principio una comedia con siluetas de sombra, voces sin rostro, entidades impalpables. El aparato de la justicia punitiva debe morder ahora en esta realidad sin cuerpo.”¹⁸

Subjetivación total de la pena como castigo. Los componentes de aquella imagen punitiva: el alma como fondo, la detención como forma y el encierro físico como soporte. Su desarrollo se hace efectivo precisamente en aquello que del hombre resulta más irrepresentable y que se concreta en su sufrimiento. EL contexto del juicio de la criminalidad incluirá a la sazón importantes elementos de la voluntad del individuo y seguramente será esto lo que realmente se juzgue; pasiones, instintos, desadaptaciones, deseos y un largo etcétera que compone la totalidad humana flotando alrededor del cuerpo del sujeto y que será determinante en el pago de su deuda a la sociedad con el tiempo en detención. Esta abstracción del castigo, unida al ya renombrado distanciamiento hacia la pesada materialidad del edificio prisión, que concentrará entonces en su interior la totalidad de la pena, va a afectar necesariamente la imagen de la representación y el espectáculo de la justicia. Como ya no hay una función para todos los públicos, tampoco habrá un efecto directo sobre el cuerpo social a través de la visión directa del dolor; ahora, la mirada se interrumpe chocando desde afuera contra los altos muros de los edificios penales y se abre paso a la imaginación potenciada en la sospecha. Desde adentro, aquella interrupción de la mirada, seguramente comportará consecuencias más determinantes para quien la sufra y esto, posiblemente, podamos demostrarlo más adelante.

Reformar

En la exposición de los elementos que amplían la subjetividad del encierro, nos encontramos con uno de los sentimientos más difícilmente erradicable de nuestra condición de humanos y que se refleja con mucha claridad en la representación de los

¹⁸ Foucault, *Vigilar y castigar*, M. Op. cit., p. 26

castigos, es el natural sentimiento de venganza. Desde el lado interno, el eslogan “Culpable es la sociedad...” puede describir fácilmente la forma típica de pensar del prisionero. Es nuevamente De Quincey un excelente ilustrador extemporáneo de esta postura:

“Este repentino desastre los había sumido en la desesperación: sus pequeñas propiedades habían sucumbido en una enorme catástrofe *social* y precisamente hicieron responsable a la sociedad en general de lo que ellos consideraron un robo. Por tanto, al actuar contra la sociedad, ellos creían que seguían un instinto natural y justo de venganza. El dinero al que aspiraban asumía en cierto modo el carácter de un dinero público, siendo el producto de muchas suscripciones distintas.”¹⁹

Por su parte, la lección, el aprendizaje o la corrección digamos mejor que debía obrarse sobre aquella naturaleza maléfica desde el lado externo a ella, flota en la simpleza del castigo mismo. En la medida en que éste pudiera reparar el daño hecho a la sociedad, ya que nada devuelve al muerto..., parece decirse; “[...] el que ha sido feroz en su crimen padecerá dolores físicos; el que haya sido holgazán se verá forzado a un trabajo penoso; el que ha sido abyecto sufrirá como pena la infamia”;²⁰ ¿Acaso no era esa misma representación encubierta de una venganza, la base de estos suplicios? Su simple y radical mecanismo se va a ocultar disimulado tras los juegos de oposición de las fuerzas negativas y positivas con las que se pretende, con tanta jactancia, corregir a los individuos encarcelados. Al móvil que hizo posible el fallo, se contrapone una fuerza apropiada para debilitarle en su intensidad. Contra una potencia negativa su correlativa acción positiva, así de sencillo; combatir por ejemplo la pereza, como “madre de todos los vicios”, con la fuerza del trabajo como labor correctiva. Precisamente esta última relación puesta como ejemplo y amparada en una decreciente labor reformativa mínimamente disimulada bajo los esquemas del poder, va a convertirse paradójicamente en lo que parece ser la clave que fundamentaría el futuro de los sistemas penitenciarios contemporáneos: vengar el comportamiento antisocial con la fuerza productiva obligatoria; al parecer, una nueva y aparente forma de esclavitud altamente rentable tal y como puede comprobarse, al menos parcialmente, en el actual sistema penitenciario americano, por ejemplo.

¹⁹ De Quincey, Th. *Op. cit.*, p. 125

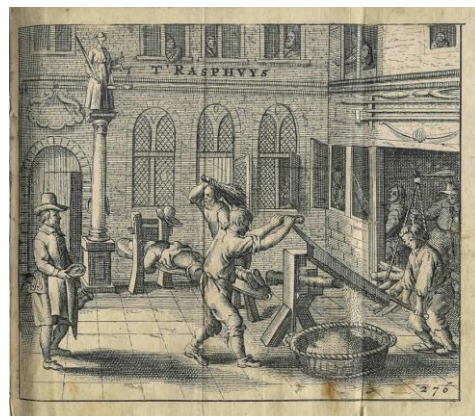
²⁰ Le Peletier de Saint-Fargeau, *Archives Parlementaires*, t.XXVI, pp. 321-322. Citado en Foucault, M. *Ibid.*, p. 123

Más allá de aquel hipotético final de simplicidad mecánica y capitalista para los llamados “equipos de tratamiento” de las cárceles, detengámonos sobre una de las nociones que posiblemente más peso adquiriera en el marco de realización del proyecto que estamos llevando a cabo en la prisión: la idea de la “reforma” o “corrección socializadora”, insinuada anteriormente al hablar del sentido contradictorio de las prisiones alejadas de los centros urbanos. La pretenciosa “corrección del sujeto” que, junto con la jerarquía del “vigilar” y la posibilidad de “estudiar al individuo” al tenerlo encerrado, hace parte de la tecnificación operada a partir de la época de los ilustrados sobre la aplicación del poder. De aquella época de importantes transformaciones, aún podemos extraer otros elementos históricos que de alguna manera pueden ayudarnos a comprender mejor el dispositivo que rodea la situación del emplazamiento de individuos en un espacio muy determinado y la relación sociedad-prisionero en ambos sentidos.

Uno de esos elementos, es la institucionalización en la figura de los reformatorios que van a sufrir, en su momento, aquellos tres elementos claves en los procesos de tecnificación del poder de castigar: vigilar, estudiar y corregir al individuo. Nada más indiscutible en la búsqueda de un objetivo particular que concentrar su evidencia en el mismo nombre de la institución: los llamados reformatorios van a permitir concretar los mecanismos prácticos del objetivo de la supuesta corrección de los hombres bajo las estructuras flotantes del poder disciplinario.



Rasphuis, Ámsterdam.



Rasphuis en 1662, Grabado de M, Fokkens.

Sobre el portal restaurado del antiguo reformatorio Rasphuis²¹ de Ámsterdam, destinado en su momento precisamente a jóvenes y mendigos, se puede ver una pareja de hombres encadenados a la representación femenina de la justicia, seguidos abajo por una sentencia de la que se puede traducir: “Castigo, lugar del temido poder de domar”. Cierra el conjunto una jauría de fieras salvajes que se revuelven bajo la furia del látigo de un trabajador que utiliza su fuerza animal como combustible para su trabajo. El conjunto, que no deja de ser profético de alguna manera, evidenciaría el sentido simbólico que se resume en la rentabilidad como objetivo de la institución penitenciaria de aquellos momentos; transformar al individuo significará entonces poder hacerle rentable para su uso social. Esto comporta varias cosas, una de ellas es, que en ese paso del castigo a la corrección utilitaria, se evidencia una cierta urgencia de que se entienda al preso como una propiedad de la sociedad; “un esclavo puesto al servicio de todos” dirán algunos reformadores del dieciocho, después de todo, amansar y docilitar al “animal” es también domesticarle, hacerle doméstico; y para aquella “pertenencia al cuerpo social”, como el látigo del domador cayendo sobre las fieras, la corrección debe obrarse por la fuerza si es necesario; de esta forma, contra la escuela del vicio se implanta la estricta disciplina. Hacer de los reformatorios un laboratorio para experimentar técnicas y métodos en la extirpación de los vicios de la sociedad. Utopía de la que se deduce también la importancia del tiempo de la condena, es decir, que si no hay final de condena, esta se vuelve contradictoria pues pierde el valor de cambio, se ahoga en sí misma. Dichas técnicas correctivas, entre otras, implícitas en el encerramiento de las personas, van a ser parte de la génesis de lo que hoy se conoce como tratamiento y también estarán implicadas en la expansión de las estructuras disciplinarias a todo el sistema social donde se van organizando los dominios del poder. La otra cuestión trascendental se deriva de la primera: el trabajo será la herramienta principal.

No en pocas ocasiones se ubica a la holgazanería en el origen de casi todos los delitos. Incluso aún hoy en día, la relación figurada entre delito y vagancia parece muy representativa; basta pasear un poco por los patios y ver lo bien que se acomodan los cuerpos a la inercia del vagabundo. Los reformatorios entonces, irían encaminados a

²¹ *Rasphuis* alude al mismo trabajo de “raspar” la madera que era a lo que se dedicaban los reclusos jóvenes como labor y objetivo del encierro en este reformatorio del siglo XVII.

hacer que el holgazán se convierta en trabajador. La corrección va a pasar por la adquisición de este hábito, posicionándose desde muy temprano en la creencia de su efectividad como un agente fuertemente transformador del recluso. Sacar al prisionero de su estado de ociosidad que es la que le ha llevado hasta ahí, al encierro y la pena, y evitar, ya estando dentro de la prisión, que la pereza y la holgazanería le hundan completamente. De ser así, el sujeto fallido simulará perfectamente la pieza que ralentiza o detiene el funcionamiento de la maquinaria de producción. La estrategia de transformación del individuo, gira en torno a esa conversión en individuo-engranaje del motor productivo que empuja la sociedad hacia su estado más industrializado. Asistiremos naturalmente a los procesos en los que poco a poco esa deshumanización va ir superando los muros de la institución penitenciaria alcanzando las demás relaciones de poder. En suma, aunque aparentemente el trabajo se convierta en mecanismo útil en la corrección del camino desviado de los malhechores, esta ficción no dejara de funcionar bajo la imposición:

“[...] no representa la “libre” cesión de una fuerza de trabajo sino un artificio que se supone eficaz en las técnicas de corrección. [...] No un provecho, ni aun la formación de una habilidad útil sino la constitución de una relación de poder, de una forma económica vacía, de un esquema de sumisión individual y de su ajuste a un aparato de producción.”²²

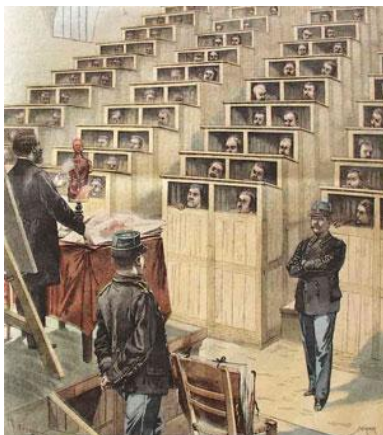
La idea del trabajo como fuerza efectiva de la corrección, parece naufragar en su propia naturaleza, aunque no obstante, se haya ido fortaleciendo tanto hasta nuestros días como fuerza capitalista exclusivamente. De todas maneras, se dará en los reformatorios, la implementación también de otros sistemas paralelos para el cumplimiento del objetivo de corregir transformando a los hombres, y que van a actuar posiblemente más próximos a la subjetividad del prisionero que al uso de su fuerza productiva. Uno de ellos, anticipo importante además de la figura del panóptico y que creemos relacionado especialmente con el dispositivo espacial que nos interesa, es el sistema del aislamiento celular del sujeto.

Se trató de operar un aislamiento individual e individualizante, a través de un sistema de arquitectura celular, es decir, aislar al individuo del mundo exterior y todo lo que ese “exterior” representa; y a la vez, aislarlo del resto de los presos con el fin de evitar

²² Foucault, M. *Vigilar y castigar. Op. cit.*, p. 281

la consolidación de esa “extraña sociedad malhechora” que, en la lógica de cualquier convivencia, formaría una compacta sociedad con objetivos comunes, en este caso, los objetivos criminales o delictivos. Con lo que la organización de los individuos como elementos clasificables para ser dominados, conocidos y utilizados, comporta emplazar a estos elementos dentro de espacios unicelulares en el absoluto retiro de su cuerpo y de su alma y también en la sumisión total de sus voluntades a la organización espacial. La omnidisciplina aplicable en esas arquitecturas celulares va a ser, a su vez, un mecanismo extremo de reeducación y reconducción de la totalidad de la vida del individuo sujeta a unas normas disciplinarias absolutas.

No obstante, junto a la fuerza del trabajo, el “reformatorio integro e ideal” a través de las estructuras celulares, parece desvanecerse también históricamente en las vastas formas de la actualidad; de aquella individuación experimentada por los reformadores ilustrados, hemos pasado a las aglomeraciones desbordadas de los dramáticos hacinamientos actuales y con ello, a la pérdida casi absoluta de la singularidad de los encerrados en aquel infierno de cuerpos afligidos.



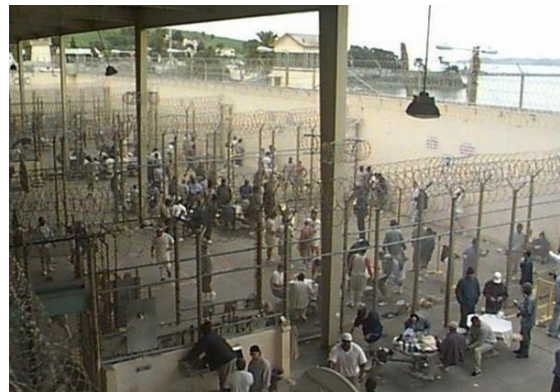
Estructura celular. Prisión de Fresnes, J.B. Lallemand, 1790.



Prisión de Pentonville, 1895.



Hacinamiento común.



San Quentin State Prison, Estados Unidos.

El cambio formal es radical y sin embargo queremos pensar, que pese a esta aparente disminución de la singularidad en medio de aquellas “comunidades desbordadas”, el hombre-sujeto sigue viviendo una importante individualidad; posiblemente destruido psíquica y emocionalmente con el distanciamiento de sus verdaderas comunidades familiares, conservará un elevado grado de soledad interior en el que refugiarse. Y es que esto es precisamente lo que aseguraban las arquitecturas celulares, que el preso, en el camino a su individualización y huyendo de toda influencia nefasta para su recuperación, fuera directamente enfrentado al propio peso de su ser en la soledad de su celda.

Como instrumento correctivo, la soledad, que fácilmente se hacía acompañar del silencio, va a propiciar la pretendida reflexión, el remordimiento de la conciencia, el crecimiento de la voluntad moral de los individuos en la esperanza de asemejarles tal vez con ascetas o contempladores místicos y monacales, etc.,²³ pero sobre todo, va a potencializar, tal como concluye Foucault, la sumisión total; “el aislamiento -dice- asegura el coloquio a solas entre el detenido y el poder que se ejerce sobre él.”²⁴ La fragilidad evidente de estos abismos, próximos a la locura que puede provocar el aislamiento total de los penados, invita a pensar que seguramente para los objetivos de la corrección planeada, resultaría importante y necesario en su momento, anular de alguna forma los desvíos de una imaginación viciada en el mundo de la delincuencia. De esta manera, acceder al control de la capacidad de crear imágenes mentales o fugarse en ellas, significaría el extremo de doblegar y subyugar al individuo encarcelado en el límite de su capacidad humana.

De todas maneras, nada parece evitar que el detenido descienda hasta lo más profundo de su conciencia y ya sabemos que ahí, es muy posible perderse en laberintos desconocidos. “¿Cuánto tiempo hace ya que estoy pegado como el enlucido

²³ La inclusión de la figura de las pastorales y los voluntarios en algunos de estos tratamientos, tan parecidos a cierto éxtasis religioso de los prisioneros, va a aumentar ese carácter de irracionalidad que parece poseen los elementos que rodean el pretendido mejoramiento de los sujetos. Van a convertir por ejemplo, la “rehabilitación” en “redención”, con lo que el castigo del penado pasa a ser casi una exculpación no ya del “delinquir” sino del “pecar”; una conversión muy significativa y cuya justificación es posible constatar con la existencia por ejemplo, entre 1939 y 1978 en España, del semanario *Redención*, una publicación salida de los mismos prisioneros y que funcionaba como propaganda del régimen franquista con el objetivo de extender la fundamentación teológica de la redención de los presos, que era la concepción nueva del sistema penitenciario en la época del régimen.

²⁴ Foucault, M. *Ibid.*, p. 273

a éstas paredes que la miseria de los hombres ha vuelto leprosas?,"²⁵ se preguntará un prisionero como Egon Schiele desde su celda. Ha irrumpido en el escenario lo irracional y los muros de un encierro involuntario pasan a ser la pantalla o el tablado sobre el que sus representaciones van a llevarse a cabo; intensidad imaginaria que se ha curtido indirectamente en la contemplación afligida. La mirada en el vacío puede, por la naturaleza de éste, alcanzar distancias infinitas.

La mirada en el punto de mira

Si las cárceles de la imaginación, hacían gala de su terrible penumbra, escondiendo la odisea de los cuerpos fantasmales en la opacidad y el peso de los muros de esa bella oscuridad dramática que grabara Piranesi, la arquitectura de la propuesta de Jeremy Bentham rompe directamente hacia la luz y los cuerpos se dejarían ver en la transparencia doblemente simbólica de los organismos: las formas en movimiento que dibuja el contraluz y el espíritu desnudado por una aguda y constante observación en celo.



Le Carceri d'Invenzione, G.B. Piranesi, 1745.



Panóptico.

A la manera de una colmena humana, los casilleros del panóptico tal como lo planteara Bentham en su propuesta inicial a finales del siglo XVIII, describen una especie de tablero circular en el que es posible una observación constante de la totalidad de los movimientos de los sujetos; vigilancia que se opera frontalmente desde una torre central de la que les separa un enorme vacío. Espacio vacío de seguridad, rueda de

²⁵ Roessler, Arthur. *Egon Schiele en prisión: notas y dibujos*. José J. de Olañeta (Ed), Barcelona, 2011, p. 57

arena y a la vez proscenio simbólico del distanciamiento y la diferencia, pues lo observado, rápidamente adquiere carácter de espectáculo y más especialmente cuando se pretendieron posibles visitas públicas a la torre para presenciar el show de la disciplina. La transparencia entonces es también hacia el exterior, es hacer ver lo que pasa dentro del recinto penitenciario. Vuelve de alguna manera aquel espectáculo simbólico de contención de los delitos a través del terror que produce la muestra ejemplarizante y sobre todo, vuelve la puesta en escena de una representación. En este sentido, la transparencia de los muros de la prisión se convierte en la abstracción simbólica que hace Bentham de la visibilidad ampliada, utopía a la vez del sueño de poder absoluto, la ilusión de la visión continua.

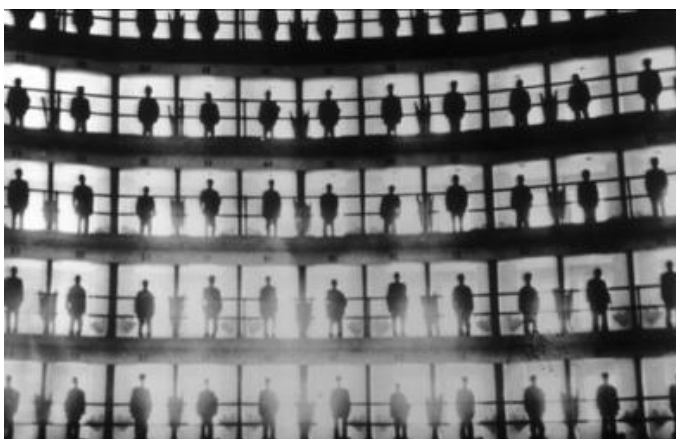
“Invisible el inspector reina como un espíritu”²⁶, dice el autor de la máquina de la visión unilateral que da comienzo a la andadura del control a través de un todopoderoso “ver sin ser visto”; una mirada supuesta y subjetiva que coacciona jugando en una contraposición de fuerzas: mientras el poder no debe verse, los sujetos deben ser totalmente visionados. La perversión de las suposiciones, que garantizan un poder automáticamente realizable, termina automáticamente también, encarcelando a todo el mundo; a la manera totalitaria y tan profética de Orwell adelantado a 1984, nadie está a salvo de la visión continua. Para vigilantes y vigilados, el arma es la mirada, la función, que cada uno sienta todo su peso amenazador, y el soporte, un imaginario que cada vez se hace más vasto. “Cuán débiles son los discursos –dice Bentham- en comparación de lo que hiere a la imaginación por los sentidos”;²⁷ y ese “herir la imaginación” parece llevarnos de nuevo a la soledad de la celda del condenado y su mirada perdida. El símil con una “vigilancia divina” pone carácter de fe o de creencia al asunto, lo que empoderara aún más el absurdo de la sumisión. En la propuesta de ese teatro circular del panóptico, el observador debía ocupar naturalmente, un lugar privilegiado, el centro del circo desde donde le sería posible una observación de 360 grados. Los actores llegarían en su momento a llevar incluso máscaras para ocultar identidades y facilitar identificaciones públicas con una representación de anónimos seres sin rostro; bien lo dejara claro el mismo Bentham sentenciando: “En una buena comisión de leyes penales la persona más esencial es la

²⁶ Bentham, Jeremy. *El panóptico*. Las Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1989, p. 37

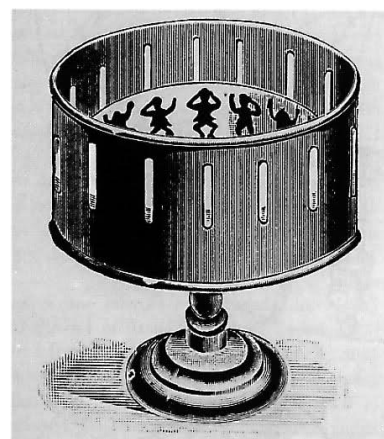
²⁷ *Ibíd.*, p. 65

que está encargada de combinar el efecto teatral”,²⁸ todo un dispositivo maquinal de una escenografía sin titularidad.

Lo macabro del invento, además del terror de la vigilancia perpetua, es su intento de mecanizar a los individuos en la creencia de que es posible tomarles por autómatas. El interés en la enmienda de los prisioneros, pasa por su instrumentalización reducida a cuerpo como objeto manipulable bajo aspectos como salud, limpieza, orden, industria, etc.; “[...] los hombres se acomodan naturalmente a su situación, y una sumisión forzada produce poco a poco una obediencia maquinal.”²⁹ Tal había sido el poder otorgado a la representación de aquellos autómatas de carne y hueso, que el panóptico naufragaría en su propio mecanismo. Ilusión perversa, la visión maquinal de ritmos y usos repetitivos o regulares, hace evidente la importancia de sincronizar la utilización del tiempo, hasta reducir lo máximo posible la pérdida de éste en los intervalos que supone una acción descompuesta en momentos. En otras palabras, casi diríamos suspender el tiempo de los internados sincronizándolo segundo a segundo; pensemos entonces en una figura que quizás pueda representar mejor esta situación.



Visión interior del *Presidio Modelo* de la Isla de la Juventud, Cuba.



Zoótrofo.

La imagen de la prisión cubana, panóptico construido a principios del siglo XX, con esa enorme cantidad de luz entrando desde el exterior y permitiendo que las figuras de los prisioneros fuesen vistas como sombras encerradas, suspendidas en la repetición constante del gesto de estar encerrado, junto con la construcción circular básica del panóptico, parece recordar las condiciones de funcionamiento de la máquina estroboscópica de William George Horner de 1834, el Zoótrofo.

²⁸ *Ibíd.*, p. 42

²⁹ *Ibíd.*, p. 40

La máquina, el autómatas, el tiempo, el bucle; y es que el Zoótropo, al ser un mecanismo que dibuja una simulación teatral y mecánica, parece referir con más contundencia que el mismo panóptico, la figura terriblemente maquinal de la ejecución del poder. Los sujetos aislados en el panóptico, hacen parte de una gran colmena en la que cada celda es una célula del organismo pero por separado, sin comunicación entre ellos. Lo que sucede con la figura del Zootropo es distinto; cada sujeto en su espacio individualizado, se inscribe mecánicamente en la serialidad formal controlada al milímetro para producir el efecto deseado del movimiento; así, el desarrollo teatral de la representación, posible ahora en la ilusión de una sincronía que debe ser perfecta para funcionar, es la visualización del bucle mecánico y terrible de la ejecución del poder.

El tiempo en el zoótropo entonces, se encuentra suspendido en el bucle, y posiblemente nada sea más parecido a la vida de un preso que una secuencia repetitiva como la de ésta figura.

Imaginando el dispositivo, pensamos inmediatamente en el sujeto como “captura” o “elemento capturado” y en ese sentido, este término permite conectar simbólicamente la relación entre la situación del cautivo y la inmediatez fotográfica. Pero más allá de la simple captura como tal, al asociarla creo, a la circunstancia carcelaria, podría más bien vincularse a una cuestión de toma de muestras o captura de momentos-fotos-fotogramas de una colectividad de la que se construye un modelo celular; en otras palabras, una pequeña muestra de la sociedad. En este sentido, nótese la secuencia de términos en que Agamben describe una ampliación digamos, de la interpretación de los dispositivos: “[...] llamaré literalmente dispositivo cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes.”³⁰ El dispositivo carcelario.

Fábrica de individuos-objeto, sufrientes por demás, la disciplina carcelaria va a crear una especie de autómatas inútiles -o inutilizados quizás-; el antiguo traje a rayas o el pijama naranja homogéneo podría ser el referente estético de esta indeterminación.

³⁰ Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?* [en línea], Revista Sociológica, vol. 26, n.73, 2011, pp. 249-264. [Fecha de consulta: 19 enero 2014] Disponible en: <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf>

La cadena de producción puede fácilmente simbolizarse en la misma serialidad de las formas, cuyas pequeñas variantes, hacen la ilusión del movimiento. Los individuos prisioneros en esa comunidad repetitiva, son reducidos al nivel de la dependencia continua y casi absoluta, lo que les convierte en una especie de niños que solamente responden a una orden que debe ejecutarse de la misma manera en que lo hace la mano que empuja el mecanismo del Zoótropo para que la ilusión funcione; o de prótesis, pues el inutilizado necesitará toda una serie de extensiones de su cuerpo digamos para poder funcionar dentro de la cárcel,

“[...] desde el escribiente al trabajador, todos son prótesis del cuerpo detenido que necesita de la institución, de sus distintas figuras, para comer, enviar una carta, llevar un plato al amigo [...] es como hallarse de repente en una silla de ruedas o con un corsé de yeso.”³¹

Esta figura del inválido, evocada desde los mismos individuos que lo viven, refuerza la construcción de una imagen del detenido literalmente dependiente del gesto que le da vida, la mano que mueve el estroboscopio para insertar al “invalido” en el movimiento coordinado del sistema. Los cuerpos, ya docilitados, ya desarticulada su rebeldía habitual, se acomodan a la repetición y el único posible refugio, los desvíos de la mente, debe sortear nuevas embestidas de la violencia psíquica que opera la institución penal; y sin embargo, ante aquella libertad mental vulnerada, la imaginación desarrolla mecanismos de defensa que le permiten seguir salvaguardando, de alguna manera, la resistencia ante la repetición irremediable del encierro. Lamentablemente, la gran mayoría de los reclusos con los que trabajamos en la prisión, se encontrarían en el gran grupo de los que son, por decirlo de alguna manera, “enajenados por el sistema penal”: doblegados, se dejan manipular descaradamente mientras manipulan ellos a quienes les vigilan y les “tratan”; el gran teatro de la vida, nada más ni nada menos. Cito al respecto nuevamente, el testimonio directo de quien ve las cosas desde adentro:

“Cuando estás condenado a una larga pena, si no aprendes a desarrollar un solemne distanciamiento con respecto de estos mecanismos, un cierto tipo de autismo (como un auto-retiro del mundo), te ves perdido en un conflicto sin fin, en terrenos cada vez más miserables, en una espiral cada vez más surrealista que te aleja del mundo real

³¹ Gallo, E. y Ruggiero V. *Il carcere immateriale. La detenzione come fabbrica di handicap*, citado por Gaugliardo, V. *Op. cit.*, p. 59

hasta acercarte a los límites de la locura. En ese gueto mental, es cuando añades entonces a la prisión del cuerpo una prisión de la mente [...].”³²

Esto mira con urgencia hacia la eliminación gradual de la conciencia de la realidad en un proceso psicológico de alienación, cárcel invisible: autoengaño o auto justificación. “Es una especie de aberración óptica –continúa el autor- que le permite al sujeto no reconocerse completamente en lo que ha llegado a ser.”³³ El individuo preso en su extraño conformismo es la pieza inanimada que simula no obstante continuar con vida; simulación óptica del movimiento, para decirlo en un sentido más acorde con la figura citada del bucle.

Entre los rasgos que, con mayor contundencia, van a marcar esa deshumanización operada sobre los mecanismos del encierro y que aparece por lo general como primerísima respuesta en los presos, está el distanciamiento de lo amado. La interrupción de la continuidad en el círculo de lo que cada uno considera y define como amor, banalizado generalmente en el cliché del “amor de madre”, y que la privación convierte en tabú. Aquella falta o vacío con respecto a un sentimiento tan poderoso, alimenta la imagen final del prisionero, que sobrevive refugiado en el teatro del que también su fantasía hace parte y en el que hoy en día, ganar cualquier beneficio que lleve paradójicamente a la disminución de aquel distanciamiento del “amor”, pasa por funcionar respondiendo mecánicamente a un absurdo sistema de premios.

Teatro total y desatinado, la pena se conmuta alrededor de lo premial y con ello, el preso alcanza un alto nivel actoral. Premio al buen comportamiento y castigo al inverso; así, la relación entre el delito y el tiempo a pagar alcanza extraños atajos cargados de mucha subjetividad y aparente inocencia. La representación a este nivel, comporta una especie de engaño generalizado desde los guardias hasta los equipos de tratamiento pues, todos son conscientes de que los prisioneros van detrás del premio; nada más. En otras palabras, ante el absurdo del planteamiento correctivo navega la transformación de los internos, ya sin dignidad ni voluntad propia más que para hacer

³² *Ibíd.*, p. 73

³³ *Ibíd.*, p. 85

una buena representación teatral, en hombres aparentemente amansados pero muy seguramente resentidos.

Foucault insinuaba que posiblemente Jeremy Bentham podría haber conocido los montajes panorámicos que patentara Robert Barker hacia 1787 bajo el nombre de *La Nature à coup d'Oeil, La Naturaleza a Golpe de Vista*; sobre todo por la disposición espacial de los elementos que compondrían estos montajes circulares en los que se podía -y aún se puede- acceder a una plataforma central desde la que se recibía esa impresión de realidad de 360º y una profundidad trucada muy sugestiva. Añádase un elemento importante al planteamiento simbólico y de alguna manera al carácter subjetivo que intentamos plantear hasta ahora: la importancia de la impresión de realidad buscada con el efecto de luz natural cayendo sobre la pintura y complementada con elementos reales entre la tela y los observadores. La relación formal con el panóptico no deja de ser interesante; pero, ahora que hemos visto cómo, la totalidad de los participantes del escenario interno de la cárcel formamos parte de una especie de “representación teatral”, podríamos invocar simbólicamente la posibilidad de que el prisionero ocupe el lugar destinado a los visitantes frente a las panorámicas de Barker; es decir, llevar al observado al lugar del observador. A la torre central, lugar del soberano, “el que ve” y que en esta construcción metafórica entregaría el poder de la observación al individuo observado, después de todo, la noción de “panorama” alude también a una eliminación de las barreras que limitan a una pintura, a saber, el marco, el tamaño y la distancia de observación. Quizás solo se trate de un juego figurativo en el que estaríamos combinando elementos espaciales con situaciones simbólicas, pero creo que es importante plantear, con la suposición de un cambio posicional del prisionero, cómo pasaría éste a “poder ver”; a recibir esa “impresión de realidad” que puede otorgar la posición frente a frente con la imagen del mundo exterior, más allá de la cara gris de los muros de la cárcel vistos desde adentro.

II. Entre el arte y la prisión

*“Querida Luisa:
dentro de poco yo actuaré.
Te ruego ven a ver mi representación
porque cuando yo actúo,
parece que puedo perdonarme.”*

Carta de un prisionero de la cárcel de Rebibbia en Roma.³⁴

El discurso transformador en el “drama carcelario”

En el problema planteado hasta este punto, alrededor de la significación de los procesos relativos al individuo como parte del dispositivo carcelario, hemos acudido a algunas conexiones con el arte para aproximarnos al imaginario de aquellos “resquicios de libertad mental” que les quedan a los prisioneros y donde es posible a veces, hallarles refugiados. Intentemos ahora comprobar la forma en que la ficción cinematográfica hace visible aquella problemática de lo que hay por dentro teniendo en cuenta la impermeabilidad lógica del sistema de la prisión.

Está claro que la institución penitenciaria va a ejercer sobre la totalidad del individuo encerrado una coacción especial cuyo fin último es la pretendida corrección del que no se adapta por la razón que sea al sistema. El encierro, como ejercicio del poder corrector, pretende el éxito de la empresa, casi lo presupone cuando sobrevalora la ortopedia con que se enfrenta a las deformaciones humanas con las que se mantiene. Sin embargo, creemos que hablar de un “sistema corrector” asociado a la idea de “reformular” -corregir la forma-, es especular con el poder de las instituciones en su afán de conseguir dichas reformas necesarias para el supuesto bienestar y la esperanza social depositada en ellas; no obstante, todo parece indicar más bien, que la realidad pasa por la evidencia de una compleja “transformación” -cambiar la forma- de los

³⁴ Mazzone, Angelo. *Entrevista a Paolo e Vittorio Taviani sul film CESARE DEBE MORIRE*, [en línea] Realización: Istituto Italiano di Cultura di Bogotá, 2013. [Fecha de consulta: 25 marzo 2014] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ncSAjfXoQik&spfreload=10>

individuos más que por una simple reforma. Algunas veces, es cierto que esto sucede dentro del marco corrector que desea la sociedad que les acepta nuevamente amoldándolos a su sistema, pero en la gran mayoría de los casos, se trata de la transformación de los prisioneros en individuos resentidos, profundamente alienados y desconectados de aquella sociedad. Naturalmente toda corrección implica una transformación a cualquier nivel, pero las condiciones de variabilidad y de juicio inscritas en la corrección, van encaminadas a un fin que obviamente no es movido por la voluntad del individuo; una idea de transformación, en cambio, parece sugerir más democráticamente la realidad de sus mutaciones. De todas maneras, la coacción siempre seguirá existiendo detrás de toda pretensión de “modificar” al hombre y en el fondo, siempre habrá algo oscuro en todo esto, con lo que la visión con la que se enfrenta cualquier tipo de relación con el mundo de los encerrados, implica un posicionamiento ético importante; así mismo, matizar los términos utilizados permite establecer un criterio de aproximación más real a la marginalidad de la cárcel a la hora de saber cómo enfrentar el problema lo más efectivamente posible.

Visto desde el exterior y por una suerte de simplicidad fáctica, nos encontramos con que la prisión se convierte en una más de las tantas cosas que el cuerpo social no puede ver. No está permitido saber “demasiado” sobre la suerte de los internados, de la conversión en sujetos recluidos de aquellos que a priori han fallado al sistema (o que se han convertido en fallos del sistema). Por otro lado, podríamos alegar también, como ya lo habíamos dicho anteriormente, una cierta indiferencia natural frente a estas situaciones penitenciarias dada la fuerza de la censura, el deseo de venganza social, los desplazamientos marginales, etc. El caso es que, a pesar de todo, el interés en el mundo carcelario parece no decrecer dado que la literatura y muy especialmente el cine, como forma tan popular de “saber”, van poco a poco creando y alimentando, en el imaginario colectivo, aquellos estereotipos del drama del encierro que al final, se convierten en las nociones más fiables de una realidad que posiblemente solo veamos ficcionada. Digamos que recuperamos la mirada a través de aquella ficción y creemos, como por lo general sucede, que lo que vemos es lo real o al menos, buena parte de ello pues es común la referencia del drama carcelario a casos reales. En aquella recuperación de lo visible, nos topamos no en pocas ocasiones con un cierto “discurso de reforma” que es descargado por lo general contra los nuevos internos en el

momento de su ingreso en la prisión y que, en el cine del llamado “drama carcelario”, concentra la realización de las prisiones como lugares hechos para “normalizar” la conducta de los hombres.

I am a fugitive from Chain Gain (Soy un fugitivo, Marvyn LeRoy, 1932), recoge ya un buen ejemplo de aquel discurso. James Allen (Paul Muni), fugado de la prisión, se encuentra entre la espada y la pared al ser chantajeado por la mujer con la que se ha tenido que casar. Allen se ha convertido poco a poco en uno de los ingenieros más importantes de la región y ante la amenaza de ser un prófugo perseguido de por vida, termina cediendo a la oferta de volver al presidio, a condición de un indulto al cabo de 90 días de encierro. Más, la popularidad de Allen es aprovechada por él y por su entorno, para iniciar una campaña buscando hacer público el inhumano sistema penitenciario americano del momento. No obstante, el juez alega y defiende los trabajos forzados que se han criticado a raíz del caso de Allen, haciéndose público el maltrato y la brutalidad que contienen. En su discurso, el juez en cuestión defiende precisamente que el prisionero Allen entrase en prisión como un mendigo y, al marcharse de la misma, se convirtiera en uno de los hombres más respetados de la gran ciudad, gracias naturalmente, según él, “al sistema de castigo duro con trabajo forzado y disciplina excesiva para enderezar el camino torcido del hombre.”

Si bien, el discurso en ocasiones no supera un “despiojamiento con agua helada” como en la conocida *Stalag 17 (Traidor en el infierno, Billy Wilder, 1953)*, o la alegoría a las manzanas podridas y juntas en una sola cesta de *The Great Escape (EL gran escape, John Sturges, 1963)*, podemos dar cuenta de un interés especial en el sufrimiento corporal como herramienta “de trabajo” y por ende en un insistente cuestionamiento de los sistemas penitenciarios. Tal es por ejemplo el caso de *The Hill (La colina, Sidney Lumet, 1965)*, en que, sin olvidar que se trata de prisioneros de guerra condicionados por una obsesiva demostración de la disciplina, se hace una alusión muy directa a la reconversión de los hombres mediante un tratamiento de exceso físico para doblegar, aprender a la fuerza y ser así, teóricamente regenerados; con lo que se construye un excelente alegato sobre el maltrato físico y psicológico en el mundo militar. En este sentido, aunque ya en la vida civil, no podemos dejar de mencionar el testimonio que dejara registrado el prisionero Robert Franklin Stroud en su manuscrito crítico contra

el sistema penitenciario americano de la época³⁵ y que muy seguramente conocería Thomas E. Gaddis al escribir el libro en que se basaría la célebre *Birdman of Alcatraz* (*El hombre de Alcatraz*, John Frankenheimer, 1962). Hacia el final de la película, Stroud (Burt Lancaster) defiende su manuscrito haciendo una importante reflexión sobre la dignidad perdida en el encierro, la anulación de la individualidad, la moralidad impuesta y la construcción de autómatas resentidos; frente a él, el alcalde (Karl Malden) que defiende y representa los avances del sistema penal que Stroud cuestiona y que a lo largo de la condena le ha perseguido repitiendo un discurso realmente modélico de reforma: “con o sin su colaboración, me propongo enderezarlo, antes de que salga por estas puertas -le dice-, aprenderá la lección ahora o dentro de cinco años pero la aprenderá”. El caso es que Stroud nunca saldría de la cárcel y después de 42 años en aislamiento no puede dejar de ser significativo ese *Mirando hacia el exterior* con que se tituló el manuscrito real.

Con el tiempo vamos a encontrarnos, por un lado, con *A Clockwork Orange* (*La naranja mecánica*. Stanley Kubrick. 1971), que parece iniciar una nueva etapa al hacer un uso tan irónicamente directo de un tratamiento psicológico para la reconversión humana al que llamarían “Ludovico”, puro condicionamiento básico y, por otro lado, el final desolador y realista en que los créditos comienzan a aparecer sobre las imágenes de La isla-prisión del Diablo, frente a la Guayana Francesa ya en absoluto vacío y abandono en la célebre *Papillon* (Franklin J. Schaffner, 1973), que parecen confirmar el fracaso de los supuestos sistemas de transformación de los prisioneros en personas: “Aquí lo más importante es el silencio”, dice el comandante, “...no pretendemos ser un centro de rehabilitación. No somos sacerdotes, somos transformadores”, continua, “...un conservero convierte a los animales en comida, nosotros convertimos a los hombres peligrosos en inofensivos. Quebrantamos la moral de los rebeldes, su fuerza y su mente”, algo similar al discurso del director de Alcatraz al prisionero Morris (Clint Easwood) de *Escape from Alcatraz* (*Fuga de Alcatraz*, Don Siegel, 1979): “...no creamos buenos ciudadanos, pero creamos buenos prisioneros”.

³⁵ El libro se hizo público recientemente, 50 años después de la muerte de Stroud en 1963, con el nombre: *Looking outward: A voice from the Grave. The Federal Prison System from the inside*. Pam Eddings (Ed), Springfield, Missouri, 2014

La idea de retratar los procesos de transformación de los prisioneros como centro del drama, va adquiriendo cada vez más importancia y nos encontramos con alusiones muy directas a problemáticas de amplia repercusión social, como *American History X*, (Tony Kaye, 1998) por ejemplo, en que se opera una rehabilitación positiva o toma de conciencia, digamos con el tema neonazi de por medio, o en sentido opuesto *Animal Factory* (Steve Buscemi, 2000), cuyo nombre ya apunta sin contemplación a la cárcel como gran escuela de la delincuencia y que anticipa la importante y reveladora *Un prophète* (Jacques Audiard, 2009), que permitirá atestiguar gráficamente muchos de los matices penitenciarios de los que hemos venido hablando hasta ahora.

La película de Audiard retrata de forma bastante fiel a la realidad de cualquier centro penitenciario, la transformación que va desde el shock del inocente joven que acaba de ingresar en prisión hasta el consolidado criminal. “La idea es salir de aquí más listo” dice la futura víctima de Malik El Djebena (Tahar Rahim), el joven de 19 años que va a cursar un verdadero “grado escolar” en delincuencia y que se ve obligado a dar “el paso” asesinando y siendo bautizado en un ritual irreversible de iniciación al mundo del crimen. Justo antes de ese momento, la víctima, Reyeb (Hichem Yacoubi), dice a Malik: “yo puedo dejarte algunos libros, si quieres” y la situación parece predecir la negación definitiva a toda posibilidad de transformación: los libros, acumulados debajo de la cama, van siendo lentamente rodeados por la sangre que lo cubre todo.

Poco a poco el personaje va ir adaptándose al corrupto sistema interno bajo el dominio de la común figura del capo. Trabaja y a la vez participa de la escuela en medio de un crisol de culturas que es la cárcel. Se interesa en aprender a leer ayudado por otro prisionero que ya disfruta de permisos de salida gracias a algún tipo de programa social. Malik adquiere aquello de lo que aparentemente carecía al ingresar en prisión con 19 años: coraje y frialdad ante la muerte, que es realmente lo que en su mayoría puede suceder en el mundo real carcelario. De alguna forma, el grupo social interno se presenta más fuerte que la posibilidad reconstructiva del ser humano promovida por la institución. Pronto Malik va a alcanzar la independencia de su propio “negocio sucio” completando su evolución y sin embargo, aún es posible verle inocente y desbordado ante el amor que le profesa la familia que le acogerá o dejándose seducir por la sensación del vuelo y la contemplación del mar.

Finalmente, seremos partícipes de la esperada representación teatral cuando Malik, ya transformado en profesional, de pie ante el equipo de tratamiento de la cárcel, es considerado favorablemente “en la fase final de su proyecto de inserción y rehabilitación”. A pesar del trato que recibe este tema en la película, no hay redención en ella, apenas la sugerencia desesperanzadora del encuentro final con el amor filial escoltado por el crimen. Ya lo sentenciaba irónicamente Allen, el personaje fugitivo de *I am a fugitive from Chain Gain*, “no se puede escapar, nadie puede” -decía cuando construía puentes- “para que la gente pueda usarlos si necesita huir de algo”.

Esta breve aproximación a algunos ejemplos del discurso transformador presente en el cine sobre prisiones, permite contrastar la forma decididamente crítica en que éste hace visibles muchos de los matices del dispositivo carcelario y la problemática penal. Se cuestiona la indeterminación de los conceptos empleados y se interroga la efectividad utópica de las estrategias de rehabilitación. Se confirma el teatro de las tácticas de escape que son para los internos las actividades de re-socialización cuando dicha sociedad no ofrece ningún tipo de garantías de supervivencia y menos para individuos estigmatizados por la prisión.³⁶ Se experimentan y confirman modelos de todo tipo, desde la fábrica del dolor inútil y la prisión esclavista hasta las apocalípticas visiones futuristas de manipulación científica del comportamiento. Efectos irreparables sobrevuelan los procesos traumáticos y degradantes de la dignidad humana sometida al encierro, sea en soledad o haciendo parte obligada de toda una comunidad que compone aquel contexto en el que las “manzanas podridas” acaban de deteriorarse. Ahí es donde podemos comprobar también el peso de la cultura carcelaria y la inercia con la que los prisioneros son arrastrados al fluir inútil de la vida del patio donde se incuba el hombre vegetativo, criminal en potencia entregado a una jauría de quien sabe que redes, contactos, conductas o discursos, que planes o que imaginaciones salvajes, todas conviviendo bajo la atenta mirada de la cámara perenne y de la única y subjetiva escapatoria, el cielo recortado por el marco de cemento.

³⁶ Ruiz Vargas, Mario. *Primera aproximación hacia una pedagogía de la resocialización*. [en línea] En *Nómadas*, Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas Nº 16, 2007. [Fecha de consulta 12 noviembre 2014] Disponible en: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/16/marioruizvargas_resocializacion.pdf

Espacio y sujeto en el dispositivo de *Cesare Deve Morire*

Según cuentan los octogenarios directores, la primera idea de *Cesare deve morire* (*César debe morir*, Paolo y Vittorio Taviani, 2012) junto con la energía que contiene la película, surge precisamente a partir de un “contacto directo” con el dolor auténtico de los prisioneros. Invitados por Fabio Cavalli, profesor del grupo de teatro de la prisión, los Taviani asistirían a una representación de los internos ante un público de familiares y amigos.

“Entramos y un preso estaba leyendo a Dante, la historia de amor de Paolo y Francisca, una historia atormentada. Una historia de amor y de sufrimiento de los condenados al infierno y él, antes de leer los versos dijo: “ustedes creen amar a Dante que escribió el infierno y estos versos que hablan de amor, pero ustedes no pueden lograr comprender el dolor de estos personajes como nosotros los presos, porque así como Paolo y Francisca están en el infierno, también nosotros lo estamos, porque estamos encarcelados y porque nosotros no podemos amar.”³⁷

“Esta emoción es fuerte. Nosotros tenemos el deber de comunicarla.”, comentaría finalmente Paolo Taviani. El espacio gris, cerrado y lúgubre de una cárcel en toda regla es el condicionante que mueve el drama y articula la efectividad del dispositivo cinematográfico con todos sus elementos tan claramente marcados por el lugar del encierro. Tal como afirman los directores, el blanco y negro no responde únicamente al flashback usado en la película para contar cómo van siendo afectados los prisioneros a raíz de los ensayos con los textos de la tragedia hasta llegar a su representación en el escenario, sino a toda una violentación que se practicará directamente sobre las imágenes coloridas del mundo real. Kracauer habla de esto precisamente cuando refiere el valor del contexto que construye y confirma simbólicamente los escenarios de la tragedia cinematográfica:

“Como giran alrededor de un suceso mental muy potente, no pueden evitar disponer las cosas exteriores de modo que reflejen lo que ocurre en el interior de las mentes. Estos interiores reflejan los de los protagonistas; su descubrimiento ilumina los estados

³⁷ Mazzone, Angelo. *Op. cit.*

de ánimo correspondientes, [...] Prácticamente no existe una tragedia cinematográfica que no incluya una tormenta simbólica.”³⁸

Los muros de la prisión de Rebibia, de los que difícilmente es posible abstraerse, componen el escenario natural de un duro encuentro entre los prisioneros y sus violencias.

Y es que seguramente la elección de la obra de teatro, haya venido condicionada por las circunstancias en que se desarrollaría la historia trágica de la conspiración y el asesinato de *Julio César* por los miembros del senado, dentro del dispositivo de una prisión de máxima seguridad y con los mismos prisioneros como personajes de la representación del crimen. Los hombres-actores son prisioneros en la vida real y se rueda una película en el interior de una cárcel. Se establece una ficción en cuanto ellos asumen su papel como personajes romanos de la tragedia de Shakespeare. Ficcionalizan por momentos su propia situación de prisioneros y ficcionalizan también cada uno por separado su cotidianidad cuando re-hace su entrada a la celda frente a una cámara de cine. Posiblemente lo único realmente no ficcionalizado, sea la entrada y salida del público constituido por las mismas familias de los prisioneros. Se construye finalmente, la ficción de una puesta en escena de la obra teatral como experimento artístico dentro de una prisión. Todos estos elementos, engrosan el potencial semántico de la película. “...Ocurre algo más con *César debe morir...*” resulta ser la frase más común reflejada en las críticas sobre la cinta italiana.

El manejo, en ocasiones confuso, de estos múltiples niveles de la representación, plantea por otra parte, una complejidad de lo dramático de la situación real de los prisioneros, abordada desde un drama teatral de carácter trágico. Hay una cierta complicidad de las acciones, la provocación de una especie de “identificación” por parte de los reclusos con los momentos terribles de la historia; seguramente, y no con cierta precaución, diríamos que hay fidelidad en la representación. La figura de los prisioneros, en la experiencia de los Taviani, simula la posibilidad extrema del artista como criminal y viceversa. Pasan a representarse a sí mismos como los traidores que planean un asesinato y es muy posible que hayan tenido la sensación de volver al lugar

³⁸ Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine, La redención de la realidad física*. Paidós Estética, Barcelona, 1982, p. 329

del crimen, el de la camorra italiana, por decirlo de alguna manera; con lo que las representaciones se cargan de una especial coherencia dramática digamos, de cierta “pasión” que, aunque suene duro o incluso violento, no está exenta de cierta pureza.

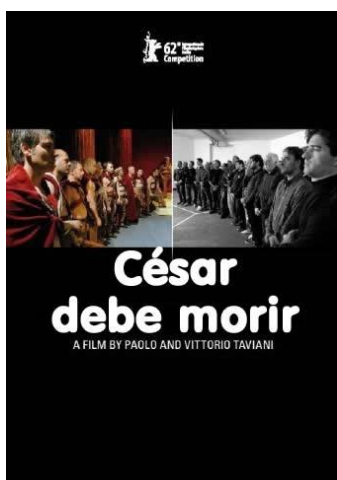
Resulta curioso notar cómo precisamente en los momentos en que los internos deben representarse a sí mismos, prisioneros-actores que discuten y se pelean como en su cotidianidad, parecen mucho menos naturales que cuando representan a los romanos. Dicha realización del ser dentro de una auto-representación, podría ser psicológicamente el detonante de algún tipo de transformación. Dicen los directores: “en cierta forma, no digo que uno se libera de aquello que tiene adentro, sino que se saca al exterior esta angustia, este pasado que está adentro y que regresa de noche en el pensamiento, en los sueños y entonces se sigue adelante...”³⁹ Cabría preguntarse quizás sobre la forma en que se ve afectado, tanto el sentido de la representación como el individuo, cuando éste contiene en sí mismo la verdad de lo representado.

En algunos carteles promocionales de *Cesar debe morir*, se hace uso de una composición especular en la que puede verse cómo la imagen a color de los personajes romanos caracterizados, se contrapone a la fotografía en blanco y negro de los prisioneros que asisten al casting para representar esos papeles. El enfrentamiento en una posición clara de diálogo inquietante, casi a la manera de un plano y contraplano, describe fácilmente el sentido simbólico del dispositivo cinematográfico de los hermanos Taviani en la cárcel. Podría interpretarse como la misma figura de la situación real de los individuos ahí reflejados; esto es, pueden verse a sí mismos como “otros sujetos” posiblemente libres, pero solo a través de una ficción en la que son reinventados. El prisionero, en sus circunstancias de encierro, carecería de esa imagen que le devuelva la mirada. El aislamiento y la distancia con respecto al mundo exterior le deja generalmente en ausencia de respuesta.

Esta situación me hace pensar en una pieza de video de Bill Viola, *Observance* (2002) en la que una serie de personas van desfilando lentamente hasta un “algo” al que dirigen la mirada sin que nosotros, los otros observadores de la situación, podamos saber qué es lo que miran. La inquietante imposibilidad de la respuesta es la

³⁹ Mazzone, A. *Op. cit.*

frustración literal de la mirada y el deseo. No existe para el observador interactivo de la pieza de Viola, un contraplano que permita la solución a esa imagen fantasma cuya presencia se intuye en la pantalla. Sobresaliente puesta en escena de una desconexión. Hay una especie de barrera inaprensible en la totalidad en estas dos situaciones, la de los prisioneros y la zona exterior que componemos nosotros, los observadores extranjeros y protegidos tanto de la pieza de arte como de la prisión misma, siempre conservando aquella distancia que impone el encerrar como realización de una ocultación.



Cartel promocional.



Observance, Bill Viola, 2002

La disposición de la experiencia cinematográfica en la cárcel, terminará convirtiendo aquel espacio encerrado en una gran sala de ensayo y sugiriendo también, profundos cambios emocionales y estructurales en los protagonistas a través de un contacto muy cercano con el arte; una relación que apunta a las grandes potencialidades de éste cuando se conecta directamente con la vida. Los prisioneros, ya no solo espectadores, son partícipes de la gestación de las imágenes y como cómplices de ese proceso de creación, materializan la realización de forma compartida. Así, el proceso artístico parece acortar esa distancia con el mundo y, al igual que sucedería con quien contempla una obra desde la butaca, permite posiblemente una conexión especial para los prisioneros con la vida en libertad.

Al final de la película de los Taviani, demarcando ese "otro espacio" en que se intuye la esencia de la vida, "la otra realidad", Cassio, el prisionero Cosimo Rega de la realidad, pronuncia (actuando pero mirando a cámara) desde el interior de su "chabolo", que es

como llaman los internos a sus “hogares”, la sentencia capital de *Cesar debe morir*: “Desde que conozco el arte, esta celda se ha convertido en una prisión” y posiblemente sea esa la única realidad que importa cuando se van descubriendo en los créditos los pequeños pero importantes logros de algunos de los protagonistas, sea publicando libros o incluso dedicándose profesionalmente a la actuación. Utopía quizás de las esperanzas humanas frente al drama del encierro o a la catástrofe personal que conforma a los prisioneros, pero validación sí de la posición esperanzadora de los Taviani frente a una posible función social del arte:

“La Utopía no es una forma de evasión o una renuncia subjetiva o mistificadora, sino un proyecto concreto, a través del cual se reafirma la necesidad de cambio que existe casi en cada momento histórico. Es preciso transformarse constantemente. Siempre necesitamos una dimensión de lo real diferente, justa y posible, una dimensión que contraste de forma violenta con el presente y que haga estallar el orden hermético en el que se vive, que denuncie las cosas absurdas e injustas de la situación histórica que se vive en cada momento. Así pues, nosotros no entendemos la utopía como un tipo de consolación, sino como la conciencia de cambio que permite esperar algo nuevo y bueno incluso en circunstancias desprovistas de toda esperanza.”⁴⁰

El planteamiento espacial en *Marat/Sade*

El asilo de *Charenton* está ubicado a las afueras de París y en él estuvo recluido por orden de Napoleón, el Marqués de Sade durante 11 años, los últimos de su vida, entre 1803 y 1814. El caso es que el público parisino, a la manera de los registros gráficos de Hogart, debió haber visto las obras de teatro llevadas a cabo por los internos del manicomio a los que el director, el señor François Simonet de Coulmier, permitía montar y representar frente a los visitantes. El marqués hizo parte de las creaciones y esto es lo que recoge Peter Weiss hacia 1963 en *Persecución y asesinato de Jean Paul Marat representado por el grupo teatral del hospicio de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade* y que Peter Brook llevaría al cine cuatro años más tarde como *Marat/Sade*.

⁴⁰ Rodríguez, Hilario J. *Después de la revolución. El cine de los hermanos Taviani*. Calamar Ediciones, Madrid, 2007, p. 230

El planteamiento espacial ideado para la película, responde a la importancia depositada en la presencia e intervención del espectador en la obra;⁴¹ y con ello, a la superposición de varios niveles en cuanto a espacios de representación.

La sala de baños para los locos se opone dentro del mismo espacio visual a un público de sensatos asistentes que también hace parte de la narración; surge la paradoja cuando los primeros son sometidos a la libertad de la mente que les da en la película una movilidad absoluta aun y estando encerrados, y los segundos que se mantienen encorsetados y sin apenas libertad de movimiento en la prisión de la lógica y de la razón. El caos inevitable del desenlace fogoso y subversivo de la liberación de las estructuras sociales a través de la locura va a ser contemplado por un público inamovible; diríamos con Sontag que la locura “se convierte en la metáfora privilegiada y más auténtica de la pasión; o, lo que en este caso viene a ser lo mismo, en el desenlace lógico de toda emoción fuerte.”⁴²

El sentido de las rejas parece iluminarse de alguna manera con esta cita de Brook en cuanto a la defensa o el peligro digamos del actor frente a un público al que ama y teme a la vez:

“En el momento de la representación el actor se halla en una relación ambigua con el público. Por una parte lo necesita, quiere que ese público esté allí, y por otra desconfía de él, siente que le es básicamente hostil. El espectador acude cargado de elementos de juicio que provocan que el trabajo del actor se convierta, en parte, en una pelea por dominar precisamente al espectador, [...] La relación del actor con el espectador es vista como una permanente defensa del actor frente a la hostilidad del público, que se asume como algo que terminará por aniquilar al actor, a menos que él, con las armas de su actuación, de su talento, de su papel, se coloque en la posición de poder defenderse gloriosamente.”⁴³

⁴¹ Tal parece que la primera idea de los autores era realizar una película independientemente de lo ya conseguido con el montaje de la obra teatral y como primer planteamiento estaba precisamente el que se trate de una serie de parisinos que deciden ir a observar el show de los locos al manicomio. Al final, por razones de presupuesto, se utilizó la obra de teatro ya montada con los actores y sus personajes ya existentes y se llevó a cabo todo en interior, aunque el público espectador siempre está presente y contempla el espectáculo a través de unas rejas que van desde el suelo hasta el techo.

⁴² Sontag, Susan. *Contra la interpretación y otros artículos*. Seix Barral, Barcelona, 1984, p. 186

⁴³ Brook, Peter. *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera 1947-1987*. Alba Editorial, S.L., Barcelona, 2004, pp. 216-217

Plantea Brook la relación del actor o el artista con el público como una batalla que debe ganar el artista, la lucha de “ablandar” al espectador para elevarle o colocarle en “estado de apertura, de buena disposición.”⁴⁴



Marat/Sade. Peter Brook. 1967



Coyote. Joseph Beuys. 1974

Para visualizar esta idea, consideremos relacionados estos dos momentos de la historia del arte, pertinentes al respecto de lo que hemos venido tratando. Por un lado, un momento de *Marat/Sade* en que el público observador es incluido en la narración entrando en cuadro y por otro, el registro visual de la acción que Joseph Beuys llevara a cabo con *I like America and America Likes me* (1974), performance también conocida como *Coyote*, en la que Beuys se hará trasladar desde Düsseldorf directamente a la galería *Rene Block* de Nueva York para escenificar un ritual de convivencia con el animal durante siete días y separado del público por una malla metálica. La evidencia formal del dispositivo, da cuenta del establecimiento de la separación espectador-obra que a su vez marca una relación de tipo semi-permeable entre ellos: es posible verse más no tocarse. La separación protege y aísla a la vez. En esa concordancia que alcanza el problema de la mirada, el público que observa a los locos de *Charenton* es correspondido con la visión recíproca de éstos; se establece un tipo de relación mutua que alcanza lo físico de la observación. En Beuys, aquella restitución no existe. Aislado física y emocionalmente de principio a fin de la acción artística y reivindicativa, el artista alemán adoptará una posición inmune frente a un público del que se incomunica, pero del que se deja ver libremente desde afuera. “Quería no ver de Estados Unidos más que el coyote”, diría. La comunicación va a darse, naturalmente, pero serán otros los niveles para aquel encuentro productivo.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 217

Entendido como “experiencia”, el arte tendría que ser manifiesto sobre la base del acto comunicativo o relacional entre todas las partes constitutivas del fenómeno artístico. Debe “suceder” en el encuentro y es ahí donde nos preguntamos si aquellas apariciones en escena de quienes contemplan, producen o viven el acto creativo, ¿no estarían haciendo la figuración literal de esa imagen de conexión para que el arte suceda? Dice Brook refiriéndose al teatro aunque se hace extensible al arte mismo:

“Lo que sí es de enorme importancia es el hecho de que el fenómeno teatral sólo existe cuando el encuentro químico de lo que ha sido preparado por un grupo de gente, incompleto por definición, se relaciona con otro grupo, con un círculo más global que está formado por la gente que está allí, por los espectadores. Cuando dicha fusión tiene lugar, entonces sí que puede hablarse de hecho teatral. Cuando dicha fusión no se produce, entonces no hay nada.”⁴⁵

En el orden de lo simbólico, el planteamiento espacial dividido, espectador-obra, contempla también conexiones importantes con el fortalecimiento de la imaginación a través de una parte de la teoría de Brook sobre el espacio vacío. Algunos de estos vínculos posiblemente sean pertinentes a la hora de plantear o mejorar las estrategias metodológicas del trabajo con los jóvenes en la prisión y que trabajaremos más adelante.

La ausencia del decorado al vaciar el lugar de la representación, significa con Brook, que la importancia del espacio no radica tanto en su consideración física como sí en ser una poderosa herramienta para la emancipación del pensamiento creativo. Para ello, se hace necesario un distanciamiento anterior con respecto a la acción para poder contrastar su desarrollo de forma objetiva y crítica en la relación con su contexto.

Minimalismo de los objetos y preponderancia de los gestos en su justa medida, “la escena nos ofrece el supremo tributo de tratarnos a todos como a artistas, como a testigos creativos independientes.”⁴⁶ Vaciar el escenario es hacer que los contextos materiales del acto humano que se representa, sean llenos en la plena libertad de quien es capaz de imaginar a partir de la chispa del gesto construyendo una realidad independiente. En términos de incentivo a la creatividad, creo que estaría relacionado de alguna manera con ese “no todo” que defiende J. L. Comolli, y por el cual, aquello

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 215-216

⁴⁶ *Ibid.*, p. 52

que falta en la representación no está porque “no todo es mostrable, no todo es visible”; como aquel tipo de imágenes, asociadas al cine en cuanto a pensamiento, que podríamos considerar incompletas y que deben ser imaginadas para convertirse en propias del espectador. Dice Comolli:

“Cuando se encuadra se oculta, esto quiere decir que el cine es la frustración de la mirada. Ese es el objeto del cine, se trata de frustrar la mirada, no de satisfacerla, de mostrarnos los límites, mostrarnos lo que al espectáculo le falta. Pero el espectáculo tiene la lógica inversa, es la lógica de la satisfacción de la pulsión escópica.”⁴⁷

El fracaso del proyecto, como se ve al final de la representación teatral en que se aborda el caos más absoluto en el *Marat/Sade* de Peter Brook, contrasta especialmente con los objetivos del director del asilo; según se cuenta, el señor Coulmier aprobaba estas prácticas artísticas al considerarlas terapéuticas y positivas para recuperar a los internos a través del arte. Un dato interesante, pues la época de la obra en sí, finales del siglo XVIII y principios del XIX, coincide precisamente con los cambios y las reformas en el mundo penitenciario.

Nota sobre los dispositivos artísticos de intervención

Desde el momento histórico en que el arte va a buscar conectar directamente con la vida, especialmente la segunda mitad del siglo XX, sus posibilidades van a verse enriquecidas progresivamente por toda una serie de prácticas artísticas inclusivas o modelos estratégicos de trabajo colaborativo que van a contemplar principalmente un énfasis en la función social del arte y la experiencia estética: la participación activa del público en la construcción de la obra y la búsqueda de mejoras sociales a través del arte. Con las pujantes estrategias multidisciplinares de implicación del espectador, se comprendió que el sentido y los significados debían rastrearse más allá de la fisicidad de la obra alcanzando el contexto de la misma.

Con Joseph Beuys, la sugerente noción de “plástica social”,⁴⁸ como figura proveniente de lo dócil o lo transformable e identificado principalmente con el barro o la arcilla y

⁴⁷ Pinto Veas, I. Entrevista a Jean Louis Comolli, *Intervenciones sobre lo visible*. [en línea] Revista *La fuga*. [Fecha de consulta 10 abril 2014] Disponible en: <http://www.lafuga.cl/jean-louis-comolli/19>

⁴⁸ Beuys, Joseph. *Cada hombre, un artista, Conversaciones en Documenta 5-1972*. Bodenmann-Ritter, C. (Ed.), A. Machado Libros, S.A., Madrid, 2005.

por ende con la escultura, se aproxima simbólicamente a la idea de que el pueblo, la masa en general y cada hombre en particular, es igualmente moldeable o transformable y en esa medida, que todos los estadios de aquella humanidad son igualmente plásticos, pertenecen a esa dúctil noción de plasticidad que el artista alemán, a principios de los años 70, incluyó en su teoría de la *escultura social*. A través de la práctica de la creatividad como fuerza revolucionaria y del pensamiento, como “la primera plástica que surgió del ser humano”,⁴⁹ *cada hombre como un artista* podría ejercer esos cambios sobre si mismo incidiendo en la transformación de la sociedad. Autodeterminación, práctica dialógica o el mismo lenguaje como escultura son aspectos determinantes en el proyecto de Beuys y que nos colocan directamente ante la imagen posible de una verdadera comunidad creadora. Fenómenos envueltos en términos como Arte comunitario, Activismo político o Arte público y un amplio abanico de manifestaciones intervencionistas van a confirmar la importancia del contexto en el que nace, vive y posiblemente también muere la obra, una cierta confianza en la función social del arte y la pertinencia del concepto ampliado de este.

Como herramienta sensible para el desarrollo humano, no será posible entonces separar al arte de los procesos educativos y la redefinición de la pedagogía, menos para formar en arte que para generar diálogos que puedan ser legítima y creativamente constructivos; con lo que se comprende que estas estrategias se hayan ido solidificando con el tiempo y se hable en términos de prácticas dialógicas, pedagogías colectivas, acción o educación comunicativa, estética relacional, cooperativas de aprendizaje, etc., derivaciones o manifestaciones, cada una con sus particulares líneas de desarrollo, pero que van a coincidir conceptualmente en un punto tan importante para el desarrollo social y humano como es el acto comunicativo y en el caso de la prisión, es posible que éste sea muy determinante en cualquier proceso pedagógico.

Con todo, se trata en muchos casos, de dispositivos cuya realización, puesta en marcha, escenificación y desarrollo, funcionan en un marco de “intervención real” o de práctica directa digamos, en que, creación y recepción, fases claves de la experiencia estética, adquieren mucha importancia en la búsqueda del sentido dentro de

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 87

contextos determinados. Por ese carácter de intervención directa en proyectos a nivel sociocultural o político, manifiestan cierta efectividad en cuanto a una posible implicación a fondo del arte en la vida, en lo real.

Entre esos dispositivos artísticos de intervención directa en un contexto acotado, se encuentra por ejemplo, el proyecto del artista brasileño Vik Muniz recogido en el documental *Lixo Extraordinario* (Lucy Walker, 2009). Durante más de dos años, Muniz se interna en *Jardín Gramacho*, uno de los basureros más grandes del mundo, para llevar a cabo la realización de sus particulares estrategias de elaboración de imágenes fotográficas a partir de cualquier tipo de objetos, en este caso, trabajando directamente con la basura de los recolectores. En un proceso lento de implicación y descubrimiento mutuo con la comunidad, en el que los recolectores se convierten en protagonistas de una experiencia estética enriquecedora conceptual, emocional e incluso económicamente, hay un momento en el documental en el que se plantea el interrogante de la posición moral con la que se representa a personas altamente vulnerables dada su marginalidad, en contraste con el ego del artista que se siente de alguna forma, un salvador por su compromiso con la función social que representa. La polémica se quedará finalmente abierta, pero pondrá sobre la mesa la importancia defendida por Muniz de colocar a los participantes del proyecto simplemente ante la “visión de otra realidad”, la ampliación de posibilidades, sostiene el artista brasileño en *Lixo Extraordinario*, va a suponer valiosos “cambios en la forma de pensar y percibir el mundo.”



Lixo Extraordinario, Vik Muniz, 2009



Sunflower seeds, Ai Weiwei, 2010

A esta experiencia de tipo comunitario, en la que los participantes van a ser directa y activamente implicados, podemos contraponer otro tipo de experiencias en las que, a

pesar del compromiso con la comunidad, esta no será plenamente consciente del tipo de experiencia estética de la que participa y sin embargo, el alcance de la obra puede ser igualmente representativo a otros niveles de la cultura. Tal es el caso por ejemplo del mediático Ai Weiwei con su poética *Sunflower seeds* (2010), en la que el artista chino va a disponer una gigantesca alfombra de pipas de girasol en la sala de las Turbinas de la Tate Modern. Sin que los habitantes de Jingdezhen, un pueblo de la china rural de tradición artesana milenaria, hubiesen sido realmente conscientes de la metáfora estética de la que participaban, van a elaborar manualmente millones y millones de semillas de porcelana durante más de dos años en lo que parece ser la representación explícita de “un trabajo de chinos”, aspecto irónico este, entre muchos otros, que hace parte de la puesta en marcha del trabajo reivindicativo de Weiwei en los últimos años. Movido por su sonado activismo, el mismo artista chino en persona o a distancia, va a ser protagonista de varias conexiones entre el arte y la cárcel al pasar a convertirse en prisionero del régimen y recientemente ocupar artísticamente las instalaciones de la antigua prisión de Alcatraz.⁵⁰

La importancia de que el desarrollo de la producción sea revalorado como parte integrante de la misma obra, hace que las estrategias de trabajo que nos ocupan partan de lo experimental, no solamente con respecto al juego de las posibilidades abiertas sino también en la idea de lo experimentable, o lo vivible de la experiencia estética. El concepto ampliado del arte hizo posible pensar los fenómenos artísticos como exquisitas y enriquecedoras experiencias múltiples para los seres humanos; entendemos entonces que en la base del proyecto en la prisión, del que vamos a hablar ahora, se encuentra la noción de aquel concepto ampliado del arte y que el desarrollo táctico pasa por el experimento y lo experiencial.

⁵⁰ El testimonio de su detención va a ser popularizado en los conocidos dioramas, *S.A.C.R.E.D.*, 2010, en los que el disidente chino se reconstruye a si mismo vigilado por dos guardias las 24 horas. A finales del 2014 se inauguró *@Large* en la antigua prisión de Alcatraz, en la que Ai Weiwei va instalar su particular visión simbólica y crítica sobre la libertad y los derechos humanos. La figura del artista encarcelado hace pensar también en la importante herencia del registro sensible y de lo que puede llegar a significar el encierro carcelario para estos particulares prisioneros.

III. El dispositivo audiovisual en el *Centro Penitenciario de Jóvenes*

“El cine a veces tiene poca importancia.
Es más importante lo que pasa entre las personas
cuando se hace una película.”
Pedro Costa⁵¹

La interrupción de la mirada

El movimiento lineal de un tren de carga, escenario metafórico que figura la continuidad irreversible de la vida de cada uno, describe un recorrido del que la cárcel pone al individuo literalmente “fuera de circulación”. Si la acumulación en cada vagón del todo de las experiencias que componen la vida en aquel movimiento es interrumpida involuntariamente, el nuevo prisionero va a experimentar la sensación de que se está generando un vacío en su “vivencia” de la realidad, aún y a pesar de saber que la nueva situación del encierro también hace parte de aquella experiencia de la vida. Sin embargo, para el prisionero extraído de entre el público que participa de la gran representación teatral del mundo, del espectáculo de la libertad, el obstáculo a la circulación se va a convertir en la interrupción de su mundo propio, o mejor, la interrupción de la mirada dirigida a ese mundo. Se ha generado una dolorosa desconexión visual que, en la naturaleza del prisionero, parece englobar el distanciamiento y la conversión de la misma realidad en imagen incompleta a la vez que una anulación del sentido de pertenencia a lo comunitario, a lo suyo propio. Algo similar al gesto de cerrar los ojos durante la proyección de la película. Preguntados los internos sobre lo peor de la prisión, la respuesta generalizada se puede resumir en un nostálgico: “ya no estar ahí, ya no vivir lo tuyo, eso es lo peor...”; con todo, es posible que sea en esa “discontinuidad” donde resida el principio de su propio drama.

⁵¹ Pedro Costa en una entrevista durante la Muestra Internacional de Cine Europeo Contemporáneo, Barcelona, 2006.

Ante la dificultad de dar continuidad a la comunicación, el prisionero responde gritando. Es común escuchar conversaciones desde ventanas muy distanciadas y sin ninguna visibilidad entre ellas. De edificio a edificio, los diálogos sonoros pueden alcanzar un encadenamiento casi mágico que rellena el ambiente penal; pero con el exterior es distinto, hay un muro mucho menos franqueable de por medio y cualquier grito o mirada hacia ese exterior va a quedar detenida en él. El muro será impermeable a esa mirada y poco a poco, con la pérdida progresiva de los detalles del exterior, la imagen parcial de la realidad se va a completar con el imaginario exacerbado del deseo del individuo cegado por el muro; deseo que pasa y se alimenta también del recuerdo de un afuera que siempre sería mejor y que termina implantándose en la nueva realidad rodeada de ausencia. El fluir de la vida del nuevo prisionero va a verse dividido y en ese lapso que dura el encierro hay un estado de suspensión, una elipsis que corta y a la vez compone toda idea de continuidad, de duración, de tiempo suspendido. “Debido al cuadro, toda imagen es un corte practicado en la realidad objetiva”,⁵² y como tal, lo real es transformado. Podríamos decir con esto que la realidad ha pasado a convertirse, para quien observa o presiente desde adentro, en una ficción y que esta, es menos una fantasía que chupa de la realidad todos los elementos formales y simbólicos que la hacen posible, que una representación formal y simbólicamente disimulada de una vida absolutamente real de la que se ha tomado distancia.

Cuando la mirada ha sido interrumpida, el hombre, prisionero hecho espectador distante, se queda posicionado frente al muro; éste hará las veces de marco de la cámara, de lienzo en blanco o de pantalla, curiosa y particular frontera entre su realidad escenificada de alguna manera en el interior de los muros de cemento y el mundo exterior. Va a subsistir aquí la idea plástica de tomar distancia para observar la totalidad del cuadro, alejarse para ver, etc. Pero en la prisión, es su misma existencia como separación, la que obliga al prisionero a ver con distancia. Paradoja de esta posición. El cuadrado de la cárcel constituye la demarcación espacial que se aleja del mundo “real” y al ser excluido de “la realidad” una visión amplia de ésta se debería poner por delante de los ojos del detenido. Y sin embargo, nada parece diferenciarse a

⁵² Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine*. México, D.F. [etc.], Siglo XXI, 1989, p. 224

primera vista de la constitución de un espectáculo. ¿Cuál es, en efecto, la esencia del espectáculo según Guy Debord? pregunta Rancière, “es la exterioridad -dice-. El espectáculo es el reino de la visión y la visión es exterioridad, esto es, desposeimiento de sí. [...] Lo que el hombre contempla en el espectáculo es la actividad que le ha sido sustraída, es su propia esencia, convertida en algo ajeno, vuelta contra él, organizadora de un mundo colectivo cuya realidad es la de este desposeimiento”⁵³

Entre el encierro y la libertad se encontraría pues una frontera sólida e impermeable, ante la cual, choca el deseo de conexión que ha generado en el individuo el aislamiento. No obstante, frente a la separación y el límite, el deseo natural, casi primitivo del individuo aislado, va a oponer una pujante resistencia que terminaría por alcanzar cierta permeabilidad traducida en posibilidad / imposibilidad de mirar a través. Esto se transcribe en la imagen directa de la ventana y la transparencia. Pensemos por ejemplo en el dibujo que traza sobre el muro de su celda el prisionero Bob (Roberto Benigni) en *Down by law (Bajo el peso de la ley*, Jim Jarmusch, 1986); más allá de la poética relación con aquellas escapatorias que solamente se harían posibles a través de cierta fantasía especial y que la ciencia ficción ayudaría naturalmente a argumentar a través de todo tipo de fugas en el tiempo, la acción de dibujar la ventana en la cara interior del muro, nos coloca ante la representación o puesta en marcha de una conversión momentánea de éste en una pantalla y si, como dice Jean-Louis Comolli, la pantalla, “claramente adherida como artificio o escondite, es exactamente una “ventana abierta” sobre la vida, sobre el mundo”,⁵⁴ entonces qué mejor que proyectar precisamente una pantalla (espacio ilusorio de la libertad) sobre un muro impenetrable en la realidad pero posiblemente franqueable desde las posibilidades de lo sensible de las emociones y de los deseos desbocados de quien más en el mundo ansía salir: aquel que está encerrado. Cuando el Bob de Jarmusch se interroga ante su dibujo sobre si se trata de ver la ventana o ver a través de la ventana, ha establecido ya la ruta de la mirada en el cumplimiento del deseo.

⁵³ Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Ellago Ediciones, Pontevedra, 2010, pp. 13-14

⁵⁴ Comolli, Jean Louis. *Ver y poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Aurelia Rivera: nueva librería, Buenos Aires, 2007, p. 396



Down by law, Jim Jarmusch, 1986.



Die Strasse, Karl Grune, 1923.

¿Qué hace entonces en realidad el prisionero que crea imágenes? ¿Describe un escenario pasado por el deseo?, ¿accede simplemente a la memoria para reflejar la imposibilidad de lo perdido o lo que está afuera?, o es que en realidad ¿combina los recuerdos con el deseo de “ser de allá” para construir la imagen de una realidad que no debe dejar escapar y que, a la manera fotográfica de fijar el instante, se encarga de inmortalizar aquello que parece comenzar a perder definitivamente? Es muy posible que el prisionero registre e invente de alguna manera esa imagen simplemente como reacción natural al distanciamiento y lo que ésta dramática situación acarrea; lo que sí es cierto, es que aquel impulso de evasión se corresponde con el deseo de acercar un mundo exterior. Capturarlo en alguna forma. Hacer posible una mirada o un puente que articule la conexión dentro-fuera, quizás un poco a la manera magistral en que Comolli va a describir el juego óptico de la caja negra de los renacentistas:

“[...] esas cuatro paredes que cortan el interior del exterior sólo para llevar lo de fuera hacia dentro, esa separación del mundo que es también el lugar de su proyección, una caja que es a la vez una escena -el mundo en reducción se representa en ella-, y un ojo -el agujero negro de una pupila invisible ante la retina de una pantalla invisible-.”⁵⁵

Pero la imagen proyectada al interior de este artilugio óptico se nos presenta sin embargo, demasiado fiel a las formas del exterior como para representar acertadamente el sentido de la metáfora.⁵⁶ Ya habíamos visto al inicio de éste estudio,

⁵⁵ Comolli, Jean-Louis. *Filmar para ver, escritos de teoría y crítica de cine*. Ediciones Simurg / Cátedra La Ferla (UBA), Buenos Aires, 2002, p. 103

⁵⁶ En su libro sobre “*los dolores y las penas*”, el prisionero V. Gaugliardo recoge la siguiente nota médica extraída de un interesante estudio sobre el cuerpo encarcelado: “dentro de los primeros cuatro meses, una tercera parte de quienes han ingresado a partir de un previo estado de libertad, sufre un empeoramiento de la vista hasta convertirse con el tiempo en <<una sombra de la visión corta>>, en la medida en que la mirada pierde progresivamente la función de sostener la palabra, el ojo ya no se articula con la boca.” (Gonin, D. *Il corpo incarcerato*. Gruppo Abele, Turín, 1994, citado por Gaugliardo V., en *Ibid.*, 2013, p. 177) Es muy posible que esa reducción de la profundidad en la mirada, tenga cierta

en la aproximación a la problemática del sujeto encarcelado, cómo la fábrica del dolor físico y emocional, encargada de oscurecer el sufrimiento detrás de los mecanismos del dispositivo carcelario, operaba todo un cambio de naturaleza que junto a la castración amorosa, el autoengaño, la eliminación de la experiencia íntima o la alienación de los sentidos en suma, dejaba al individuo ante un evidente cambio en la percepción de la realidad, tan confusamente próxima y lejana a la vez, como aquella figura del encierro al límite de la muerte misma que veíamos registrada en Reyeb, hombre y fantasma omnipresente para el Malik de Audiard. Ante este panorama, la imagen posible de la realidad no sería simplemente la del mundo invertido de la cámara oscura sino más bien, la de una forma refractaria que poco a poco se haría menos definida.

Tenemos entonces a un hombre detenido frente a un muro impermeable cuyo deseo más potente choca contra la imposibilidad de alcanzar con su mirada la realidad tal cual se quedó cuando fue sustraído de ella; y que, para suplir aquella necesidad, inventaría formas difusas, tanto fijas como en movimiento. Ficciones que puedan aproximar un mundo exterior que, en la condición de su dispositivo, podría alcanzar a través de una imagen sombra, fragmento borroso y confuso que se proyecte sobre su muro interior. Podemos así visualizar buena parte de esta figura en la secuencia inicial de *Die Strasse (La calle, Karl Grune, 1923)*, en que el protagonista mira con ansia la realidad exterior, no a través de la ventana, sino contemplando el mundo de forma refractaria en las sombras que se proyectan sobre los muros del oscuro apartamento, prisión simbólica y contradictoria que de alguna manera anhela y teme abandonar pues aunque se va a decidir a salir, retornará a la seguridad del hogar representada en el abrazo final de la mujer que le espera. Aquellas sombras provenientes de la calle, escenario de la autoafirmación del “flujo la vida”,⁵⁷ componen para el personaje la invitación al movimiento, al paseo por el anonimato y la indeterminación de las formas libres e inaprensibles del exterior. Tal como lo plantea Kracauer cuando analiza la relación del paseante con lo inaprensible de la realidad:

lógica natural si pensamos simplemente en que un muro de cemento hace que la visión pierda capacidad al impedir que ésta se disipe en el horizonte; cuestión física referida con frecuencia por los internos cuando abandonan finalmente la prisión.

⁵⁷ Kracauer, S. *Op. cit.*, p. 337

“Flujo incesante de posibilidades y de significados casi intangibles. Este flujo provoca un hechizo en el *flâneur*, o incluso puede llegar a crearlo: la vida callejera, esa vida que disuelve constantemente las configuraciones que está a punto de crear, le produce embriaguez.”⁵⁸

La circunstancia que refiere fácilmente a la Alegoría de la caverna de Platón cuando los esclavos, ante la imposibilidad de salir, observaban las sombras de algo lejano proyectado en los muros de la caverna y que la historia del arte ha utilizado para señalarnos, entre otras cosas, la posición del espectador frente a una visión deformada de la realidad, parece potencializarse cuando las condiciones particulares de una determinada circunstancia (trágica en el caso de la prisión), generan una intensificación de la visión refractaria de la realidad.⁵⁹ A diferencia de los esclavos de la caverna, el prisionero conoce de ante mano dichas imágenes de la realidad y con ello, la circunstancia nueva y dramática del encierro, hace las veces de un reset memorial, una especie de acceso al limbo de la memoria nostálgica de un tiempo pretérito vivido en libertad, sumun que junto al “deseo de ver” terminaría ubicando al individuo frente a un espacio visual cargado de una potente y muy seguramente “útil” intensidad imaginaria. Es nuevamente Comolli quien nos va a sugerir el eslabón con el cinematógrafo:

“¿Proyecciones mentales o materiales en las paredes de una caverna, sombras guiadas por manos que juegan con la llama, imaginaciones, alucinaciones? En todo eso y mucho antes que la máquina nos lo permitiera, existía el deseo flagrante de mover figuras impalpables y disponibles que se plegaran a nuestras fantasías y que, juntas, permanecieran lejos de nosotros, a una distancia necesaria, prudente. El mundo nos atrapa [...] se impone como una fuerza absoluta a la cual en tanto seres vivos nos resulta imposible escapar, salvo por la puerta falsa de la locura.”⁶⁰

Flujo de la vida y visión refractaria de la realidad, hechizo e intensidad imaginaria, memoria nostálgica y deseo de “ver”; son elementos que parecen estar construyendo

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 103-104

⁵⁹ Importante anotar aquí el hecho de que los esclavos de la fábula de la caverna, no pueden ver nunca su propia imagen, con lo que la apreciación de la realidad se distancia aún más del carácter de ubicación del sujeto en el mundo. Por motivos de seguridad dentro de la prisión, los individuos carecen de espejos perfectamente reflectantes o de cristal y en su lugar, poseen plásticos semi-pulidos que ofrecen un reflejo no perfectamente nítido o detallado de su propia imagen; motivo por el que parece común su necesidad de verse identificados a través de cualquier tipo de dispositivo u objeto que pueda registrar una imagen más fiel de sí mismos. Cuando una cámara fotográfica por ejemplo captura la imagen del prisionero, este solo espera la confirmación momentánea de su identidad, no el objeto-huella de la foto impresa.

⁶⁰ Comolli, Jean-Louis, *Filmar para ver. Op. cit.*, p. 250

una paradoja aún más amplia: la instalación de un dispositivo de visibilidad dentro de la invisibilidad cerrada del mundo carcelario, donde a su vez, la visibilidad constante es la garantía del ejercicio del poder en el encierro. En otras palabras, posicionamiento contra la invisibilidad del exterior desde los ojos de seres totalmente visibles; las dos caras de la moneda que tan claramente impone la imagen de estos muros.

En un sugerente texto titulado *Prisiones de la mirada*, Jean Louis Comolli, tan interesado en incluir los medios materiales de la producción en el intrincado juego de la búsqueda del sentido, nos coloca de alguna manera ante la tesitura espacial, e incluso moral y política, de una desconexión. Se pregunta precisamente por el posicionamiento de los diversos puntos de vista en la relación cámara-individuo filmado-observador; desde el lugar “real” de la cámara que filma dentro de la prisión hasta el lugar de nuestro punto de vista como espectadores de la “prisión filmada”. Dice el autor francés:

“Yo sé que, ante mi pantalla, estoy del lado bueno. Entro en relación con el detenido, con su palabra; mi mirada está depositada en él... pero jamás estaré en su punto de vista de detenido, en su mirada sobre mí. [...] la mirada del preso o de la presa está allí sólo como objeto de mi mirada (de mi goce), precisamente porque nada viene fílmica o narrativamente a inscribirme en su mirada o en su imaginario, nada que me haga acceder a la dimensión del personaje que yo podría ser para él [...]”⁶¹

Si esto último fuese posible no estaríamos ante un documental caro está, que es desde donde el autor analiza esta posición, se trataría más bien de una ficción en la que el contracampo a nuestra mirada sobre el prisionero, sería una visión cómo respuesta desde adentro, algo así como una visión de igual a igual contra esa “desigualdad irremediable ligada al poder de mirar”⁶² que ha generado el panóptico de la prisión. Pero el prisionero, en sus circunstancias con respecto al exterior, carece de una imagen que le devuelva la mirada. La nuestra, siempre será ajena y estereotipada; un punto de vista “radicalmente separado” -confirma Comolli- “mirada a la prisión [...] que expone al detenido o la detenida en su “yo” como objeto de goce de un “yo” cualquiera”;⁶³ y el suyo, el punto de vista de los prisioneros, el componente de una mirada perdida.

⁶¹ *Ibíd.*, pp. 148-149

⁶² *Ibíd.*, p. 145

⁶³ *Ibíd.*, p. 151

Las teorías sobre la imagen nos han mostrado cómo la presencia de ésta confirma a su vez la ausencia de lo representado. Hay, en todo registro visual, un deseo enorme de retener contra el olvido. Somos absorbidos por las imágenes, hechos cautivos por ellas a la vez que ellas nos pertenecen. Por un lado, la necesidad del prisionero de permanecer detenido el mayor tiempo posible en la última imagen-recuerdo que quedó grabada en su memoria visual, será suplida invariablemente por la fotografía del amor perenne en el muro de la celda. La circunstancia particular de esta posición incrementa la sensación de que se trata de una especie de prueba, la foto “no es ya la imagen de un objeto o un ser sino su huella”,⁶⁴ dice Bazin; el “no lugar” de una captura, un molde, incluso una “identidad”. Roland Barthes por su parte, extiende éste panorama refiriéndose no simplemente a aquello que evoca la imagen fotográfica en sí misma sino más bien a la profunda conexión entre el objeto-cosa-sujeto que vemos como imagen y el hecho tan significativo (substancialmente para el prisionero) de que “en su momento estuvo ahí”, como una comprobación o una “autenticación” de la existencia de lo fotografiado, esa es su particularidad, su *noema* dirá Barthes: “la foto es literalmente una emanación del referente.”⁶⁵ Por otro lado, aquel deseo de permanecer el mayor tiempo posible en el cautiverio de la última imagen para el prisionero, refiere también la necesidad de imprimirle el movimiento; que traduzca ésta una máxima proximidad, al menos visual, con el carácter móvil de la vida. “Cuando se define la foto como una imagen inmóvil, no se quiere solo decir que los personajes que aquélla representa no se mueven; quiere decir que no *se salen*: están anestesiados y clavados, como las mariposas.”⁶⁶ Intuición del movimiento, invitación a él. Los personajes están como detenidos, “no se salen” del marco a menos que éste sea como el “escondite” que dice Barthes siguiendo a Bazin en su idea sobre la pantalla de cine y aquel espacio que compone el fuera de campo. A éste último hay que añadir no obstante una extensión más: aún como espectadores de la imagen fija, cuando ésta nos afecta “desde el momento en que hay *punctum*, se crea (se intuye) un campo ciego [...]”⁶⁷ Casi como una “herida” o un “pinchazo” que mueve el desplazamiento, ese espacio-otro que es el campo expandido más allá, va a representar la liberación del

⁶⁴ Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Ediciones RIALP, S.A. Madrid, 2006, p. 173

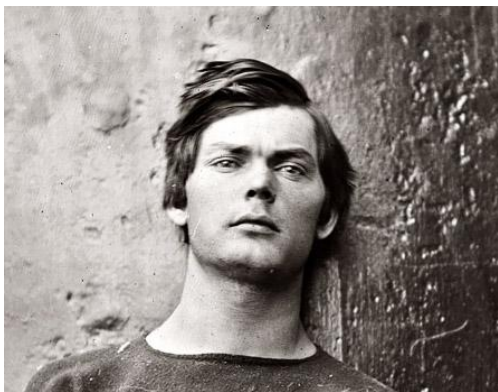
⁶⁵ Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Paidós comunicación, Barcelona, 1989, p. 126

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 95

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 95

personaje de su prisión de la imagen, sin olvidar claro está que es el espectador de aquella imagen quien en realidad libera al personaje.

Sobre aquella necesidad descrita como combustible o empuje, quizás en el intento de recuperar la sensación de mundo o de pertenencia a él más que mirarle simplemente desde la distancia, sobre aquella necesidad, decía, planea un objetivo: evitar que el dispositivo de invisibilidad que compone la prisión, vacíe de sentido la mirada del preso.



Retrato de Lewis Payne, A. Gardner, 1865, Fragmento.

Grabados de la Cárcel de Broto. Realizados entre los Siglos XVIII y XX

¿Qué está mirando Lewis Payne? El prisionero condenado a morir poco después de que Alexander Gardner consiguiera la inquietante fotografía. Desde nuestra posición, es decir, desde la invariable exterioridad, hacemos parte de la experiencia de la imagen fotográfica. Podemos sentir la incertidumbre que generan los desplazamientos, los juegos de la representación entre el conocer o no el referente histórico que nos condiciona, esto es, “va a morir y a su vez está muerto”;⁶⁸ o las posibilidades del sentido cuando todo queda como “flotando” en un “nudo de indeterminaciones”⁶⁹ entre lo que se buscó y lo que no fue intencionado pero que está ahí cargando de tensión la fotografía del prisionero que a su vez, parece mirar acaso directamente al ojo de la máquina, para que nosotros podamos intuir la muerte en el mismo aparato que registra su imagen, que la captura.

No es precisamente una mirada perdida. Payne apenas si ha conocido la prisión y en breve será ahorcado. Demasiado poco tiempo ha transcurrido aún como para que la mirada se pierda, hace falta el tiempo en suspensión, vivir la duración de la pena.

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 146

⁶⁹ Rancière, J. *El espectador emancipado*. *Op. cit.*, p. 109

Ahora posa para Gardner y todo su dispositivo fotográfico. Aún es el asistente a un espectáculo, la representación de aquello que nos decía antes Comolli sobre la exposición del “yo” del detenido como objeto de goce, en este caso, del fotógrafo e inmediatamente también -goce de un “yo cualquiera”- como nosotros a través de su verdadera prisión, la de la imagen. Pero todo esto desaparece en realidad para el preso cuando ya no es posible la máquina frente a él, tampoco la imagen. La mirada que vemos de Lewis Payne es la representación de su mirada, es una mirada adecuada, que posiblemente sólo sea verdadera cuando no haya más que muros frente a él. Seguramente ver desde adentro es imaginar que se ve. No hay paisaje ni otra realidad ante la interrupción de la mirada, entonces, y aunque lo parezca, diremos que ésta no se pierde sino que se expande. Por esa razón quizás, tantas veces la piel de las paredes de los encierros se convierte en soporte de algún tipo de lenguaje capaz de registrar el tiempo de la detención; por eso también, hemos colocado junto al retrato del prisionero Payne la imagen de los particulares muros de la cárcel de Broto.

Sobre el valle del mismo nombre, en el Pirineo Aragonés se levanta una torre de piedra que sirvió de cárcel entre los siglos XVI y XX. En su momento, la cara interior de los muros fue recubierta de un mortero blanco de cal y arena que se fue ennegreciendo a raíz de las hogueras y las teas con que se iluminaban y a la vez calentaban los prisioneros, principalmente pastores y contrabandistas de la zona, que debían sobrevivir juntos en un espacio muy reducido y oscuro. La docilidad plástica de aquel pañete recubierto de hollín, debió servir como soporte a la necesidad, de algún preso iluminado, de “abrir paso” en la oscuridad de esta caverna a través de unos improvisados esgrafiados que reflejan toda una iconografía en su mayoría religiosa. Los periodos largos de reclusión en el interior de la *Cárcel de Broto*, hacen pensar que se trata literalmente de los prisioneros de un mundo reducido a unas cuantas imágenes. “Arte rupestre de la caverna prehistórica de las prisiones”, diríamos con atrevimiento, pero seguramente manifestación rústica y muy plástica de la necesidad de ver el mundo y todo lo que su imagen representa en una situación tan extrema.



Cárcel de Broto. Detalle

Entonces, ¿se trata de una cuestión de tiempo? Las veinticuatro imágenes por segundo concuerdan con las veinticuatro horas de un día: el registro mecánico del tiempo, “la momificación del cambio”⁷⁰ -el cine-, y el registro invariable y pesado del paso del tiempo hora a hora en espera de la libertad. El tiempo del prisionero es otro tiempo, distinto del nuestro, del que sentimos pasar afuera casi sin rozarnos; el tiempo del prisionero es un tiempo de adentro, es deseado y opuesto al de la vida en exterior; el prisionero desea que el tiempo muera dejando sobre el muro la huella de su desaparición, el hombre libre espera poder vivir más a costa de un tiempo lento.

Podemos concluir entonces que el prisionero, como el hombre de Broto que dibuja para construir la mirada que falta, debe fabricar sus propias imágenes.

Experiencias de la fabricación de imágenes al interior de la prisión

En la ruta que hemos trazado hasta ahora, hemos intentado exponer las particularidades del contexto en el que se desarrollaría una relación especial entre el arte -el cine- y la prisión; el espacio del distanciamiento, el individuo alienado, la supuesta reforma a través de un sistema decadente y la dificultad de la transformación. Hemos intentado un pequeño recorrido por los discursos que en el cine carcelario nos hablan de utópicas transformaciones o de cómo el arte funciona a veces a través de dispositivos que intervienen directamente sobre una comunidad determinada. Hemos intentado argumentar porqué hablamos de la interrupción de la mirada cuando la ficcionalización de la realidad de los prisioneros es, sin duda, el fuera

⁷⁰ Bazin, A. *Op. cit.*, p. 29

de campo de sus propias vidas. Porqué el deseo cada vez mayor de ver dentro del marco de cemento y porqué el tiempo del encierro termina alimentando la expansión de aquel campo visual con el soporte de la total imposibilidad que es el muro. El objetivo ha sido establecer una base contextual que nos permita comprender mejor la realidad sobre la que se funda la experiencia del cine en la prisión y enfrentar así, posiblemente de forma más efectiva, las particularidades de los procesos de experimentación audiovisual que hemos iniciado en el Centro Penitenciario de Jóvenes de Barcelona y que ahora explicaremos siguiendo dos líneas genéricas: por un lado la importancia de los procesos de participación en las experiencias creativas y por otro las estrategias de realización; es decir, la experiencia estética y la metodología pedagógica.



Por lo general, los usos del cine en la prisión pasan sobre todo por la exhibición. Ver cine se convierte para el prisionero, en una manera evidente de huir del drama personal del encierro y adherirse libremente a las aventuras vividas por otros en aquel “mundo distante”, que es la libertad reflejada en la pantalla. Desde la psicología, Mitry nos explica cómo ésta “adhesión” parece significar incluso una antítesis de la misma prisión:

“La hipnosis fílmica -o lo que se pretende tal- no es otra cosa que una adhesión consentida aunque lo sea inconscientemente. La <<captación del yo>> la <<fijación sensorial, afectiva, del sujeto en el objeto de su contemplación>> no es ni imitación ni alteración, sino la manifestación de un querer anterior rápidamente <<liberado>> por el acto contemplado. [...] por lo tanto <<vivir>> varias, numerosas aventuras, sin jamás ser prisionero de ninguna.”⁷¹

⁷¹ Mitry, J. *Op. cit.*, p. 221

Este, “vivir la realidad de lo que está pasando en la pantalla”, esta liberación, enriquece de manera especial la experiencia de quien puede verse distanciado de aquella realidad de la que “no está siendo partícipe ahora mismo”; situación que es aprovechada por los equipos de tratamiento de las prisiones para llevar al individuo frente a ejemplos de superación, de moralidad, de comportamiento; en suma, de un largo etcétera de posibilidades que brinda un cierto tipo de cine dado a estos usos didácticos. No obstante, la práctica de campo nos está demostrando que una experiencia realmente efectiva en el encierro, debe superar la simple exhibición de cine en las cárceles y llevar al individuo prisionero antes que todo ello a una apertura óptima de la voluntad y el deseo de ver.

Una experiencia que sigue una línea interesante en este sentido, es el proyecto *Cine al patio*, que se desarrolla desde hace más de trece años en varias cárceles colombianas y que gira básicamente alrededor de la apreciación crítica de cine y la posterior realización documental de talleres audiovisuales con los prisioneros. Nos interesa, coincidimos y valoramos la importancia depositada en los procesos de pensamiento y el despertar a la sensibilidad aún contando con que las condiciones carcelarias en Latinoamérica son mucho más precarias que las europeas. En palabras de Diego Caicedo, director del mismo:

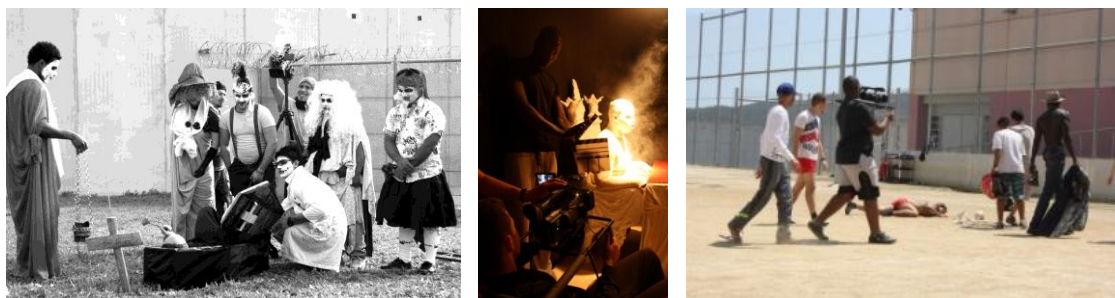
“De lo que se trata en un proyecto como este, es de que lo intuitivo y representativo, lo que distingue a los elementos artísticos como tales, no esté separado de los actos reflexivos como tales, del pensamiento. De que la totalidad del conocer el cine articule la faceta sensible con la conceptual de un proceso perceptivo.”⁷²

Creemos que hay que trabajar en la fase inicial del drama del prisionero, en la “disposición”; esto es, antes de pretender re-ubicar de nuevo al individuo en su comunidad, hay que intentar que se sienta individuo nuevamente, que tenga primero el deseo de cambiar su suerte y esto supone, entre otras cosas, preparar el pensamiento como capacidad común y democrática para ambicionar ver de otra manera la realidad circundante dentro y fuera de la cárcel, incluso quizás, verse a sí mismo también de una manera diferente. Dice Rossellini casi en términos biológicos:

⁷² Caicedo, Juan Diego. *Cine al patio*, en *Arte y localidad: modelos para desarmar*. En *Cátedra Manuel Ancínar, II-2006*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2006, p. 162

“Creo que se podría mejorar sustancialmente al hombre si nos preocupáramos de satisfacer lo que muchos creen sus exigencias fundamentales: la exigencia de identidad, la exigencia de orientación, la exigencia de tender un puente entre la trascendencia y la bestialidad. Creo que para responder a estas necesidades, con el fin de conseguir el equilibrio y la salud mental, la enseñanza debía partir de nuestra situación zoológica, para alzarse progresivamente hasta lo que llamamos espíritu y que constituye el aspecto ulterior y complementario de nuestra realidad humana.”⁷³

Ahora bien, como intentamos argumentar más arriba, desde la perspectiva de trabajar en función de un concepto ampliado del arte, es decir, desde su gran potencial como herramienta sensible para el desarrollo humano a partir de una multiplicidad de procesos de pensamiento, relacionados en buena medida con la experimentación misma de la obra, creemos que en un contexto como el que nos ocupa, y con una población especialmente joven y ansiosa, había que “intervenir” pasando a la acción. Llevarles hacia la participación activa en los procesos de creación a todos los niveles posibles y de paso, al conocimiento de los elementos más básicos de la realización cinematográfica.



Decía Comolli en una entrevista: “Estoy convencido de que es haciendo cine como se comprende el cine; ver una película es también hacerla y rehacerla. Pero cuando uno se confronta directamente con una cámara y tiene que decidir qué queda en el campo y qué queda fuera del campo, bueno, estamos en el centro de la teoría...”⁷⁴ Los prisioneros jóvenes, al menos nuestra población, difícilmente suelen soportar el tiempo completo de una proyección, los referentes o el gusto por la cultura cinematográfica es inexistente claro está, con lo que se hace difícil crear la motivación y sin embargo, al hablarles de “hacer conjuntamente una película” a la par que ver y discutir escenas y momentos de cine, las cosas van mejorando; digamos que estos

⁷³ Rossellini, Roberto. *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo. Escritos sobre cine y educación*. Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1979, p. 69

⁷⁴ Pinto Veas, I. Entrevista a Jean Louis Comolli. *Op. cit.*

pequeños intereses comienzan a surtir efecto en sus necesidades; alguno aparece un día por el taller comentando cómo cree él que han sido elaborados los planos de la película que han visto la noche anterior en la televisión de la celda o recomendando ver tal o cual escena porque es “buenísima” o incluso es posible en alguna ocasión escuchar de alguno una historia extraordinaria con tintes autobiográficos “para que la grabemos”. Ya lo dice Godard: “EL único medio de saber es “hacer algo” y analizarlo después.”;⁷⁵ quizás aproximar el cine a la prisión, fuera de esta premisa del arte, no sea más que entretener a los prisioneros, perder el tiempo.

Desde el comienzo se pensó que se trataba de una especie de laboratorio, dadas las condiciones de trabajo experimental dependiente de unos resultados progresivos que, de alguna manera, irían mostrándonos el camino a seguir. Hicimos pruebas iniciales de stop motion esperando una implicación por su parte en el arduo trabajo de fotografiar tantas veces para conseguir un pequeño movimiento. Está claro que “trabajar” no es algo muy apetecible para personas acostumbradas a conseguirlo todo sin esfuerzo. Los talleres comenzaban con muchos interesados y terminaban con uno o dos haciendo todo el trabajo; se podía percibir la necesidad de la inmediatez en la consecución de cualquier resultado, con lo que obtener imágenes en movimiento a través de un proceso excesivamente dispendioso podía tener seguramente otro tipo de beneficios en cuanto a la contención y la paciencia quizás, pero constituía un choque contra “la urgencia” y el “brío” de los jóvenes prisioneros. De ésta manera, cuando decidimos pasar a utilizar un par de cámaras de vídeo heredadas de algún proyecto anterior, pudo notarse el gusto y la atracción de verse “rápidamente” inmersos de alguna forma en un “otro” que los representaba.

⁷⁵ Godard, Jean-Luc. *Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Edición de Núria Aidelman y Gonzalo de Lucas, Prodimag, S.L. 2010, Barcelona, p. 62



A pesar de la importancia que depositan los muchachos en el producto final en sí mismo, consideramos naturalmente que éste es más bien el resultado de un proceso singular que sigue las pautas de trabajo colectivo, la participación igualitaria y el debate, la construcción de la metáfora, las posibilidades de “significar” a través de las imágenes, los gestos o de la misma abstracción de la realidad, la dificultad implícita en la totalidad del dispositivo pero generadora a su vez de riqueza recursiva; en general, una trayectoria que busca la consecución de los objetivos reales de una intervención y que intentaremos desglosar poco a poco mientras abordamos las estrategias de realización.

Que sean partícipes pues de una experiencia creativa se convirtió en el primer objetivo. “La actividad del *construire* (la producción estética) se distingue de la del *connaître* (el conocimiento conceptual) en que la actividad del artista es una acción que lleva consigo su propio conocimiento.”⁷⁶ Esta sentencia de Jauss valida las posibilidades de que, aún sin pretender el nivel de implicación de “un artista”, al simple acto participativo de los prisioneros en la construcción de una obra le es inmanente algún tipo de conocimiento, factible de ser traducido en desarrollo humano. Brook cuenta cómo los niños con los que trabajaba en *Lord of the Flies* (*El señor de las moscas*, Peter Brook, 1963) se imaginaban que estar en la película sería totalmente divertido y se encontraron con que era precisamente todo lo contrario. Un rodaje es tedioso y de espera, “un crudo enfrentamiento a la realidad” dice Brook, y concluye: “pienso que para ellos fue una experiencia decisiva, esencial, que los hizo

⁷⁶ Jauss, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Ediciones Paidós, Barcelona, 2002, p. 59

madurar.”⁷⁷ Consideremos que es muy posible que los recursos con los que trabaja el arte, se potencialicen cuando se trata de funcionar en situaciones excepcionales o límites como el encarcelamiento, la locura, la enfermedad, etc.; y que dentro de la prisión, como ya hemos intentado argumentar hasta aquí, cualquier proceso, en un dispositivo como el que describimos, se desarrollará siempre a partir de las dificultades que rodean la condición espacial y humana de la población. Junto a esto, la falta de recursos tuvo que convertirse a su vez en una táctica para la movilización de la creatividad y la continuidad del laboratorio.

Los talleres que se llevan a cabo dentro de las cárceles van a ser, para la mayoría de los prisioneros, la única oportunidad de tener un contacto con el arte. Creemos que éste debe “suceder” en la vivencia misma de lo que se experimenta, en su particularidad, de ahí su poder de transformación. Dicha vivencia del arte al interior de la prisión no puede reducirse o incluirse de forma indiferente dentro del canon lineal y rígido de una “educación artística escolar” para la institución penitenciaria. “El arte, -dice Alain Bergala en su importante estudio sobre cine y escuela- para seguir siendo arte, tiene que seguir siendo un germen de anarquía, escándalo y desorden. El arte, por definición, siembra desconcierto en la institución.”⁷⁸ Si en la escuela tradicional de la vida en libertad, la educación artística debiera promover precisamente cierta caracterización propia de la libertad, ser de otra naturaleza distinta de los discursos y aprendizajes escolares tradicionales, entonces con más razón debería ser ésta diferencia, esta posibilidad de “contacto con la alteridad radical”,⁷⁹ uno de los puntos de mira en un proyecto artístico en la prisión.

En este sentido, aunque con matices, puede verse por ejemplo una de las experiencias audiovisuales llevadas a cabo en el laboratorio cuando se confrontó a algunos de los participantes con un aspecto ciertamente delicado para sus realidades como era el tema de la violencia.

⁷⁷ Brook, P. *Más allá del espacio vacío*. *Op. cit.*, p. 333

⁷⁸ Bergala, Alain, *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Laertes, S.A. de Ediciones, Barcelona, 2007, p. 33

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 34



Trabajamos a partir de una historia traída al taller por uno de los internos, se trataba de una extraña situación en la que una broma salía mal y se convertía en un trágico accidente. Los chicos que están en prisión tienen cierta tendencia fácil hacia la violencia y el hecho de llevar a imágenes un crimen, con toda la espectacularidad y el impacto que nos causa siempre la sangre y los escenarios estrambóticos, nos ponía cerca de aquel aspecto de “identificación” al que nos referíamos cuando analizábamos la relación de los prisioneros y sus personajes en *Cesar debe morir* de los Taviani. Entonces nos preguntábamos si el sentido simbólico de la representación podía cambiar cuando quien representa contiene en sí mismo la verdad de lo representado. En el fondo es una macabra y polémica situación, casi como dramatizar posiblemente las circunstancias adversas por las que estos seres han terminado encerrados. Y sin embargo, es muy posible que en la práctica y la experiencia directa de la representación, opere un saber de otro orden; incluso a pesar del choque de opiniones entre los psicólogos del centro que consideraban por un lado que la “dramatización” del crimen era contraproducente para los mismos criminales al “ridiculizar” de alguna manera la violencia y por otro, que al contrario, permitía sacar a la luz y desmitificar los actos violentos a los que éstos se habían visto abocados al enfrentarles directamente

con la realidad representada. La solución a éste nivel excede nuestros límites de estudio, pero lo que sí pudimos constatar, fue que la tediosa y larga sesión de grabación y la búsqueda técnica con su agotadora repetición para conseguir “el efecto deseado”, hizo mella en la forma en que algunos de los participantes, a partir de vivir la experiencia de representar el extremo, comenzaron a ver las escenas violentas de las películas que veían en la televisión. Los comentarios eran del tipo: “es que ahora ya no puedo creérmelo” o “...pero si todo es falso”. Esta posición un tanto inocente frente a la ficción y la realidad, no puede ser tomada a la ligera. Kracauer, a través del mito precisamente, nos explica aquel proceso de desmitificación que se opera en la representación:

“Las imágenes del horror reflejadas en el espejo (Mito de la Medusa y Perseo) son un fin en sí mismo. Como tales instan al espectador a aceptarlas y así incorporar a su memoria el verdadero rostro de las cosas demasiado horribles como para ser contempladas en la realidad. [...] rescatamos al horror de su invisibilidad, de los velos del pánico y la imaginación. Y esta experiencia es liberadora en tanto destruye un tabú sumamente poderoso. Quizás el mayor logro de Perseo no fuera cortar la cabeza de la Medusa sino superar sus miedos y mirar su reflejo en el escudo. ¿Y no fue precisamente esa proeza lo que le permitió decapitar al monstruo?”⁸⁰

Quedaría por ver si la forma es idéntica para quien simplemente contempla como espectador las imágenes del horror y a partir de ahí es capaz de “mirar” y para quien ha vivido en primera persona la realidad de ese horror materializado en la violencia y es capaz de llevar a cabo una representación.

Ciertamente no podemos demostrar aún si el ejercicio fue más constructivo que perjudicial para los internos. Pero la forma en que ellos vivieron la experiencia nos hizo cuestionarnos sobre el lugar donde se deposita el verdadero valor por las cosas en los individuos privados de libertad y expuestos a un escenario tan acotado y duro como la cárcel. Traición, lealtad, vergüenza, poder, amistad, valores muchos revisables en las circunstancias descritas y al final una figura que podía ejemplificar o sugerir una estrategia: la impulsividad reaprovechada como una potente carga pasional, es decir, convertir la irrefrenable ira apasionada en otra cosa: voluntad, imaginación, ganas de vivir quizás. De todas maneras, ya contábamos con que un encuentro efectivo con el

⁸⁰ Kracauer, S. *Op. cit.*, p. 374

arte seguramente no pasaría por la comodidad del espectador pasivo. Nos recuerda Alain Bergala:

“No se <<arrastra>> a los niños hacia el arte como a los bueyes al carro. Se los expone al arte, aunque a veces pueda resultar explosivo. No es el arte el que debe exponerse sin riesgos a los jóvenes espectadores, sino ellos los que deben ser expuestos al arte, y los que pueden sentirse conmocionados por él.”⁸¹

A medida que avanzábamos de una práctica a otra, experimentando con nuevas temáticas, exigencias o situaciones comunes, percibimos la importancia de una exhibición pública del resultado final, “la película”, para todos los internos del centro. Importante tanto para los que habían participado en la realización como para el público espectador con el que se establecía una cierta complicidad. En la idea de los prisioneros haciendo parte de un proceso comunicativo, de relaciones de grupo e interacciones sujeto-máquina-espectador, parece encontrarse la posibilidad de la imagen comunitaria, de una especie de autorretrato general o testimonio en la medida en que las posibilidades del registro de aquella comunión, de todas formas, siempre estarían reflejando una realidad. Ante la paradoja de alcanzar una ficción que les aleje de la imagen frustrante de la cárcel en toda su teatralidad, se encuentra la cruda realidad de la impostura que cae sobre los cuerpos; por más que se disfrace la situación, siempre vuelve a salir a flote el peso del encierro, de la condena, y la confirmación de que se ha establecido una ruptura con el exterior aunque ésta desconexión dé paso en ocasiones, al nacimiento de la metáfora y podamos aprovecharla.

Intentemos visualizar parte de la ruta seguida por la mirada, el punto de “fuga” digamos en esta desconexión con el exterior, a través de otro ejercicio llevado a cabo con los internos del *Centro Penitenciario de Jóvenes*; y, como puesta en marcha del experimento, contemos con que a priori, viabilizar para el prisionero un “mirar a través de...”, se podría quizás traducir en la posibilidad de proyectar directamente la imagen en el muro.

Invitamos entonces a un interno del centro, a llevar consigo una cámara de vídeo durante una de las llamadas “salidas programadas”, que son permisos especiales para

⁸¹ Bergala, A. *Op. cit.*, p. 97

salir a la calle una vez que se ha cumplido buena parte de la condena. El objetivo de la experiencia era que éste interno, J.V., registrara con el aparato, lo que él seleccionaba de la oferta exterior como si se tratara de una “visión natural” mientras se disfruta de la libertad. Una vez retornados al interior del centro, volcamos el material y se lo proyectamos a un grupo de internos usando como soporte los mismos muros de la prisión. Representación literal de una re-conexión dada la invisibilidad que se impone para el prisionero con respecto a su realidad exterior. Intuimos que de alguna manera, el enlace con aquellas “imágenes perdidas” es posible. Si en la ruta que sigue la mirada, ésta resulta interrumpida, habrá que re-construirla o inventar la realización de alguna estrategia que devuelva la mirada hacia el exterior obstaculizada por el muro.

Diremos que J.V. ha hecho el gesto de registrar, seleccionando libremente, un fragmento de la observación de lo exterior. Como “corte o separación practicada a la realidad” -en palabras de Comolli-, sabemos que el gesto de “encuadrar” conlleva ocultar lo demás frustrando así a la mirada. Es precisamente la suposición de un campo expandido, de una panorámica de la realidad, lo que compone aquella frustración de la mirada impulsada por el recorte hecho a través de un cuadro que muestra una imagen del exterior suspendido. Es posible que sea ahí, en el deseo provocado por aquella frustración, donde se pueda gestar para el prisionero la posibilidad de la recuperación de la mirada. Concluimos entonces, que así como la prisión en su marginalidad compone una especie de fuera de campo de la realidad social, la operación de encuadre de J.V., fragmentando la realidad con su selección y colocando ésta imagen dentro del marco de cemento de la cárcel, deja por regla natural, una buena parte de la realidad fuera de este campo: esa realidad, lo invisible, negado como continuidad escurridiza, es el combustible de la necesidad de ver del prisionero. Podríamos estar hablando de una intensificación del deseo de mirar dado que quizás, la fábula de la sala de cine como posible “encerrona al espectador”, se ha convertido en una realidad dentro de la prisión y el negro abismal de la oscuridad, tan atractivo de aquella sala de cine que nos atrapa temporalmente, muta aquí en un gris triste, pesado e impermeable que no necesita de la oscuridad para provocar una evasión.

Aquel hecho de desconexión con “los mundos” que se quedaron fuera del muro, va a concretarse inicialmente en la realización de su forma primaria, en su inmediata traducción como incomunicación. Casi inconscientemente, el problema de la interrupción de la mirada, que fácilmente podía ampliarse a los sentidos en general, va a ligarse a la problemática del lenguaje mismo representado, entre otras cosas, por la confluencia de varias lenguas al interior del recinto carcelario. Nos interesamos en esa posibilidad de trabajar alrededor de la manera en que la incomunicación puede ser atacada por varios frentes, siempre partiendo desde las mismas expectativas del grupo de prisioneros frente a las imágenes que puedan ser generadas al interior del taller.



Lo interesante a primera vista era que, para que exista aquella incomunicación, de nuevo debía tratarse de un grupo de gente, es decir, de una colectividad y como el trabajo del audiovisual que usamos como herramienta a todos los niveles, nos impone el trabajo colectivo, las cosas generalmente van a terminar siguiendo el curso de lo comunitario. La existencia de un grupo lleva a pensar entonces en las posibilidades, en este caso obviamente positivas, de una estrategia de contagio; digamos que, en una comunidad tan en-cerrada, es fácil que se pueda generar una epidemia. Veámos antes cómo la situación real del individuo encerrado pasa por un cierto estado de fragilidad, de estar propenso a la manipulación, vive según el grupo diríamos y ahí, creemos que es posible pensar en un contragolpe, porque si las cosas se pueden transmitir con

tanta facilidad, aquel medio de transmisión puede ser reconducido positivamente. Siguiendo a Henri Bergson sobre una definición del arte en cuanto objeto y mecanismo psíquico, dice Jean Mitry:

“El objeto del arte consiste en adormecer las potencias activas o, más bien, resistentes de nuestra personalidad, y en conducirnos así a un estado de docilidad perfecta en el que realizamos la idea que se nos sugiere, en el que simpatizamos con el sentimiento expresado.”⁸²

El caso es que en ésta, la comunidad cerrada, el laboratorio audiovisual funciona como una pequeña demostración de las posibilidades del trabajo colectivo, y a partir de ahí, puede extraerse una serie de valores que confirman la importancia de la experiencia estética en el contexto tanto de la creación como de la recepción alrededor de un concepto del arte cercano a la construcción y re-construcción del sentido de pertenencia al mundo.

Seguimos así inmersos en lo importante que puede ser participar de un acto creativo que lleve a la vivencia de una verdadera experiencia estética. Hacer que al prisionero le atraiga vivir esa experiencia, podía significar utilizar algún aspecto básico de la estética misma como enganche. ¿No es cierto en principio aquello de que todo entra por los ojos? Una imagen puede impresionarnos o no, dependerá también de hasta qué punto nos permitimos vivir una “aventura” tal como sugirió Roland Barthes refiriendo “la animación” que subsiste bajo una foto cuando ésta “me anima y yo la animo”.⁸³ Para ello, ante la casi inexistencia de referentes visuales distintos a los provenientes de la comunidad juvenil que los representa, creemos que los internos pueden ser experimentalmente colocados ante modelos opuestos a la tradición de sus representaciones. En otras palabras, operar una desconexión de los modelos visuales tradicionales para ellos y promover una incursión en formas que causen extrañeza. La ficción podía facilitar este proceso si, como dice Rancière, se va a obrar una desconexión como experiencia de lo que él llama “disenso”:

“La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que opera *disensos*, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su

⁸² Mitry, J. *Op. cit.*, p. 10

⁸³ Barthes, R. *Op. cit.*, p. 50

significación. Este trabajo cambia las coordenadas de lo representable; cambia nuestra percepción de los acontecimientos sensibles, nuestra manera de relacionarlos con los sujetos, el modo como nuestro mundo está poblado de acontecimientos y figuras.”⁸⁴

La inocencia imaginaria coloca a los individuos prisioneros más próximos al gusto por la comprensión fácil de la representación que por las extrañas formas que puede referir la imagen poética, la metáfora, la abstracción, etc.; todo lo que se desvíe de la línea de su tradición visual les genera dudas, incredulidad y desconcierto aunque finalmente también pueda terminar despertando su interés. “Lo que más habla al niño, como al adulto, -dice por su parte Alain Bergala- no necesariamente es lo que está habituado a escuchar. [...] Si uno piensa que el arte es ante todo un estremecimiento personal, <<hablar a>> es algo mucho más íntimo, incómodo, enigmático. Es este encuentro el que hay que buscar, aunque sus efectos no sean inmediatamente visibles ni cuantificables.”⁸⁵



Para comprender mejor dichas condiciones de apertura óptima, seguramente tendríamos que entrever los elementos que conectan estas prácticas audiovisuales con los fundamentos de lo que sería una experiencia propiamente estética; y en esa

⁸⁴ Rancière, J. *El espectador emancipado*. *Op. cit.*, p. 68

⁸⁵ Bergala, A. *Op. cit.*, p. 99

medida, podríamos aventurar una aproximación resumida a partir de los conceptos fundamentales de esta tradición: *poiesis*, *aisthesis* y *catharsis*.

Poiesis: El prisionero se ha distanciado tanto de ese mundo exterior, condensado para él posiblemente en la idea del amor inalcanzable, que su espíritu se colma de extrañeza. Se trataría del mismo deseo de presencia, de encontrarse en el mundo cuando la mirada ha sido interrumpida, y que la experiencia de la creación (cercana a lo cinematográfico en este caso) desarticula o al menos pretende desarticular.

Aisthesis: Frente a esa desubicación, que paradójicamente produce el encierro en el prisionero, accedería éste al amplio campo de posibilidades que puede ofrecer la experimentación del arte a través de una participación totalmente activa en el dispositivo; lo que inevitablemente y de forma contundente, tendría que modificar su percepción de la realidad en función de un medio, revelador por excelencia, no solo de su propia imagen, sino también, de lo que él mismo proyecta frente al mundo.

Catharsis: Finalmente, la aproximación al placer, “goce estético” que produce o puede producir la contemplación del arte, intensificada sin duda en la vivencia directa de la experiencia estética del dispositivo en estudio, estaría produciendo simbólicamente la hipotética liberación del cautivo frente a su cotidianidad frustrante. La apertura al poder de la imaginación vuelve a colocarlo en el estado primario del niño, ávido de nuevos descubrimientos o simplemente, más próximo al “flujo de la vida”.

Este proceso de preparación del individuo para la “recepción estética”, supone la maniobra que hiciera Hans Robert Jauss para re-conectar al arte con su dignidad cognoscitiva. Como gestor de conocimiento, el arte aborda un sistema dinámico de apreciación y participación del mundo y de su realidad. Puede impulsar procesos de pensamiento, cuya realización, va en contra de la ambigüedad que subyace a su vez en la misma experiencia estética cuando ésta, se nos presenta como simple placer de los sentidos; “quien goza de lo bello -advierde Jauss- no es conducido necesariamente a una perfección trascendente, propia de lo ideal”.⁸⁶ En un medio marginal para el arte

⁸⁶ Jauss, H. R. *Op. cit.*, p. 46

como el de la prisión, es fácil que la misma institución permanezca de forma nefasta en esta consideración superficial de lo que puede aportar el arte a sus intereses.

Una realización, un acto, una acción, una representación llevada a cabo allí, en la particularidad de la cárcel como un contexto espacio-temporal muy acotado, impone la importancia de interpretar la situación teniendo en cuenta la totalidad del dispositivo que rodea la experiencia artística. Desde las expectativas que puede tener o no una determinada población con respecto al arte, hasta su misma indiferencia frente a la vida y que es, en definitiva, lo que condiciona una lectura de la experiencia estética. De esta forma, vivir la experiencia de lo artístico estaría próximo a la idea de un suceso, un acontecimiento como puede ser por ejemplo el día en que los internos son absorbidos por la locura de las grabaciones, del “rodaje” que es como le llamamos frente a los muchachos para incrementar su sensación de estar en una película, estar en “lo del cine”; o las reuniones para interpretar imágenes, contar anécdotas vividas y crear historias entre todos, componer narraciones visuales inventando puntos de vista, planos imposibles, conteniendo las iras o desbocando el imaginario carcelario que les pesa tanto. “Estamos aquí por algo”, les decimos, “hay algo que nos reúne y vamos a crearlo entre todos...” Hay una apasionada intención detrás de la congregación, una “actividad intencional” que dice Gadamer: “no se trata sólo de estar uno junto a otro como tal, sino de la intención que une a todos y les impide desintegrarse en diálogos sueltos o dispersarse en vivencias individuales.”⁸⁷ Debería entonces tratarse de una congregación alrededor de una especie de “fiesta,” de “celebración”; y de ser así, como figura que puede explicar la experiencia artística en cuanto “exceso de juego”,⁸⁸ un ritual de estas características, dentro de la prisión, sería un potente gancho.

Un poco más cerca de las estrategias de realización en el desarrollo de las experiencias audiovisuales descritas, nos encontramos con que posiblemente lo más complejo sea conseguir que los jóvenes prisioneros tengan ganas de hacer las cosas. La motivación en la prisión es una asignatura difícil que sin embargo resulta fundamental para alcanzar cualquier objetivo, por más sencillo que éste sea. Las estrategias deben pasar por ese filtro: ¿Cómo enganchar a una población a la vez conflictiva y ociosa a algún

⁸⁷ Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1991, p. 101

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 113

proyecto que pueda realmente despertar su interés y sacarles de los enfermizos patios donde van poco a poco dejando de reconocerse a sí mismos? ¿De qué manera es posible activar la atracción del prisionero (ciudadano ex ser-social principalmente de escasos recursos culturales) por las imágenes, por dejarse seducir por ellas, ablandar la rudeza de su sensibilidad?

Las condiciones y características propias de la realización cinematográfica y su puesta en escena, constituyen un sistema “dinámico” de conocimiento, y a pesar de ello, la dificultad se mantiene en cómo conseguir la participación. Ya desde las primeras manifestaciones socioculturales llevadas al interior de la prisión, a finales de los años noventa, y con las que se pretendía acercar la cultura a los centros penitenciarios, se podía intuir la importancia de operar procesos de “apertura” anteriores a la participación de los prisioneros en aquellos acercamientos:

“Todo el mundo quiere participar, porque todo el mundo quiere de una forma latente, manifiesta, *ser significado* (reconocimiento, producto bien hecho, conseguir un prestigio, una atención, un beneficio...); lo que ocurre es que está bloqueado. Conseguir un nivel adecuado de participación, es conseguir un cierto nivel de desbloqueo.”⁸⁹

No es de extrañar la posición reacia de los jóvenes internos para todo lo que tenga que ver con la educación o con la escuela misma. De hecho, algunos estudios sobre el problema de la resocialización confirman la dificultad de los procesos educativos al interior de los medios penitenciarios:

“[...] se ha observado que el trabajo educativo es considerado un sin-sentido en los sistemas carcelarios por cuanto no significa nada para el interno. Así mismo, el sistema carcelario ve al interno como un objeto que debe obediencia ciega a un sistema de control disciplinario.”⁹⁰

Detrás de la necesidad de conseguir la participación en el proceso de creación (cinematográfica), notamos que la “provocación” podía convertirse en una posible herramienta de trabajo. Generar lo que podríamos llamar *espacios de Incitación*, y esto se tradujo en propiciar momentos conflictivos, disponer escenarios ambientados en problemáticas que de una u otra manera, al imbuirles completamente en las

⁸⁹ Arnanz, Enrique. *Cultura y prisión. Una experiencia y un proyecto de acción sociocultural penitenciaria*. Editorial Popular, S.A., Madrid, 1988, p. 89

⁹⁰ Ruiz Vargas, Mario. *Op. cit.*

situaciones, les llevarían a la reflexión o a la improvisación que propicia el riesgo y en cualquier momento, tal vez, la aparición de una “emoción verdadera.” En esa especie de “inclusión” total digamos en los espacios de incitación, entran en juego elementos tan importantes como la improvisación, el azar, e incluso la inspiración. Casi diríamos que se hace necesario empujarlos a eso, ya que si no vas a ellos no vendrán a ti; de esta manera, en ocasiones es posible conseguir que se expresen, no únicamente y de forma racional a través del lenguaje de las palabras, sino también de una cierta liberación que se opera en el gesto. Como dice Bergala: “Muchas veces es *después*, cuando el éxito ha sancionado su práctica, cuando en algunos alumnos se desbloquea el acceso a la palabra. Primero necesitaban recobrar la confianza en ellos mismos mediante un gesto.”⁹¹ Y quizás sea solamente éste, el nivel real al que podamos llegar en la población con la que trabajamos.



No se trata pues de intentar literalmente hacer cine en la prisión, visión exteriorizada y seguramente egoísta de entrar a la prisión a usurpar la imagen de los que ya tienen bastante con su drama; tampoco les enseñamos directamente los mecanismos del lenguaje cinematográfico aunque trabajemos con ellos y los internos se vayan poco a poco acostumbrando a convivir con los procedimientos y los rituales, los aparatos, etc.

⁹¹ Bergala, A. *Op. cit.*, pp. 196-197



Se trata más bien de organizar operativamente la búsqueda de una estrategia de trabajo, que, utilizando los medios audiovisuales de los que disponemos como herramientas (a veces incluso construyéndolas dada la falta de recursos dentro de la prisión) nos permita una aproximación a la sensibilidad en un entorno que por el contrario la dificulta, a la validez de los procesos de pensamiento que puedan incitar el conocimiento y la reflexión o simplemente el despertar de una conciencia sensible donde parece urgente su renovación; diremos incluso, a la recuperación de una mirada que se reconecte con el mundo. Provocar pues la búsqueda y el encuentro con las imágenes en el marco del dispositivo que venimos describiendo hasta ahora. Si se recupera un estado óptimo de “humanidad” digamos, y además, ésta alcanza algún nivel de sensibilidad por más insignificante que parezca el logro, creemos que es posible gestar la apertura a las ideas. Ahora bien, no estamos seguros de que las ideas deban ser las que vienen del exterior; no abogaremos por ellas, porque se trata precisamente de recuperar el ejercicio del pensamiento, y esto es más cercano a la huella que debería dejar en el hombre la proximidad del arte. Con esto diremos mejor, que se trata de sus propias autodeterminaciones, de lo que le es propio al prisionero y con lo que se mueve en su mundo.

Dice Alain Bergala: “Toda pedagogía tiene que adaptarse a los niños y a los jóvenes a los que se dirige, pero nunca en detrimento de su objeto.”⁹² Hemos podido constatar que era necesario mostrarles de alguna manera, que ellos eran capaces de hacer algo “materialmente bien hecho” y que el esfuerzo les sería seguramente recompensado. Ampliamos así las expectativas técnicas con los recursos que la misma cárcel o algún certamen exterior nos ofrecía (festival menor, concurso, etc.), sencillamente porque

⁹² *Ibíd.*, p. 31

de esa forma se podían mejorar los resultados y, por otra parte, porque entendimos que para ellos era importante sentirse realmente en el ambiente de ese proceso de creación de “su película”; así como sentirse válidos en el equipo a pesar de que el tedio de la espera y las complicaciones del dispositivo en general, siempre terminan agotando su paciencia.



Intentamos convencerles de que participar de un proceso de creación disciplinado y exigente, tendiente a la consecución de un objetivo realizado con el máximo posible de buena voluntad y disposición, es la clave para comenzar a creer que uno es capaz de romper con el tedio. No hay que perder de vista la realidad ociosa de una población tendiente más bien a la facilidad de la inmediatez mediocre que al trabajo riguroso.

En este sentido comenzamos a experimentar en el laboratorio de creación audiovisual con una estrategia que podríamos resumir como una *influencia progresivamente reductiva*. La idea era que, en la medida en que sea posible ir consolidando un grupo más o menos estable dentro de lo que permiten las condiciones descritas, este tendría que ir siendo liberado de la influencia del profesional. Si el porcentaje inicial de incidencia, buscando básicamente la motivación, hace que los resultados puedan ser en apariencia mejores, se trata de que progresivamente aquella incidencia se vaya reduciendo. Lo que se consigue a primera vista es cierta expectación en los participantes al sentirse “capaces de hacer algo cuyos resultados no se esperaban”.

Esta sorpresa inicial, natural del “dejarse sorprender” que mueve las ganas de conocer, es como un combustible que motiva al menos una segunda oportunidad. El interno así “sorprendido” vuelve a la carga a por un segundo “éxito”. Poco a poco, se va a ir sintiendo más seguro y tendrá que asumir progresivamente la responsabilidad de lo que consigue estando al frente de una experiencia práctica, aunque sea modesta, del gesto de la creación.



Como se puede apreciar hasta ahora, el laboratorio audiovisual se ha movido alrededor de los experimentos y sus resultados. No obstante, vemos la necesidad y la importancia de establecer algunos parámetros que nos permitan pensar en la organización de una praxis apropiada al medio y a ser posible, coherentemente efectiva. Hablamos de una forma pedagógica, que nos haga pensar que avanzamos hacia un método para un proyecto en toda regla y que a su vez, funcione quizás como una fórmula que pueda aislarse de la condición de criminalidad y delincuencia en la consideración del prisionero. Creemos que, muy posiblemente, esa pedagogía tendría que responder a formas muy básicas tanto de experimentación de la realidad como de aprendizaje y aprehensión del mundo en general. La manera del aprendizaje de mundo por parte de los internos en cuanto a las realidades de las que generalmente proceden, muy próxima por lo general a la vida rebuscada en la calle, parece muy relacionada con esa forma “salvaje” llamémosle por primitiva, de aprehender el mundo descrita por Rancière como “la forma de la adivinanza”, que no es sino el aprendizaje a la manera de la lengua materna:

“[...] observando y reteniendo, repitiendo y comprobando, relacionando lo que pretendían conocer con lo que ya conocían, haciendo y reflexionando en lo que habían hecho. Hicieron lo que no se debe hacer, como hacen los niños, ir a ciegas, *adivinando*. Y entonces surgió la pregunta: [...] ¿No será este método vergonzoso de la adivinanza el verdadero movimiento de la inteligencia humana que toma posesión de su *propio* poder?”⁹³

Aquí nos encontramos con la paradoja, entran en prisión y su mirada se acorta distanciándoles de ese mundo que aprehendían y condenándoles a una ceguera seguramente mayor. Pensemos, salvando las distancias, en la imagen que nos regala el mito maya del *Popol Vuh* sobre la creación de los hombres de maíz, en el momento en que los dioses los cegaron al considerar que veían demasiado; “Entonces el Corazón del Cielo les echó un vaho sobre los ojos, los cuales se empañaron como cuando se sopla sobre la luna de un espejo. Sus ojos se velaron y sólo pudieron ver lo que estaba

⁹³ Rancière, Jacques. *El maestro ignorante*. Editorial Laertes, Barcelona, 2002, p. 28

cerca, sólo esto era claro para ellos.”⁹⁴ Esa idea de “ir a ciegas”, de la adivinanza y el azar ¿no es en el fondo la oportunidad para aprehender de nuevo el mundo, esta vez, más en concordancia con el respeto al otro social, desde la igualdad de las posibilidades del intelecto y bajo las condiciones forzadas a un replanteamiento, quizás necesario, de ver de-nuevo el mundo, re-ver el mundo, volver a mirar el mundo? De ahí que quizás estemos hablando de la necesidad (y digo necesidad porque quizás todo en la prisión, después de las prótesis, se funda en la necesidad) de un replanteamiento de las formas de aproximación de la experiencia estética y las aplicaciones del audiovisual en el contexto en estudio. Recordemos esa sentencia de Comolli contra la forma en que el espectáculo ilumina el mundo:

“La estrategia de combate consiste en decir *oscurezcamos las cosas, no las aclaremos más*. Vamos hasta la sombra porque es la supervivencia del hombre en tanto ser parlante lo que está en juego.” y concreta “[...]es muy importante que el cine pueda fabricar una versión del mundo que no sea del todo transparente, que sea en parte opaca, en parte oscura, que quede en parte por inventar.”⁹⁵

Que permanezca, digamos, en ese estado tan atractivo que tienen las cosas, cuando se suspenden en la indeterminación.

Esta paradójica invitación -que nos recuerda de alguna manera las estrategias con el espacio vacío de Peter Brook- de lo indeterminado, de lo abierto, se corresponde directamente con una invitación a despertar la capacidad cognitiva que, de forma natural, supone la igualdad de las posibilidades de desarrollo presentes en el común de los individuos, cierta democracia de la oportunidad de crecer y desarrollarse como personas dotadas de inteligencia. No obstante, tendremos que aceptar que por lo general y en cierto sentido, los prisioneros no contemplan por sí mismos ninguna modificación de las actitudes o conductas que les han llevado al encierro. Esto nos hace recordar que la población no se encuentra precisamente ávida de conocimiento, muchas veces ni siquiera ambiciona *ver*. Entonces habría que comenzar en algún punto anterior al estado de inocencia ansiosa del niño que descubre el mundo; el interno ya ha descubierto el mundo y no la cara más amable precisamente, al contrario, la cara

⁹⁴ Anónimo. *Popol Vuh, Las antiguas historias del Quiche*. Traducidas del texto original por Adrián Recinos, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, pp. 106-107

⁹⁵ Taccetta, Natalia y Veliz, Mariano. *El dispositivo cinematográfico y la redistribución de lo visible*. Entrevista con Jean Louis Comolli, [en línea] Cine Documental, Número 9, Año 2014, pp. 132-133. [Fecha de consulta 10 octubre 2014] Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com>

dura de la vida le ha hecho posiblemente muy dado a aprender por experiencia directa, esto parece lógico, y sin embargo, habría que pensar en estrategias para despertar esos estados de ansia o ambición en los que navega la voluntad que se necesita para emprender un descubrimiento o una mirada nueva y creemos que la búsqueda, que es en realidad lo que no puede dejarse de practicar, debe promover el deseo que empuje la voluntad: “la exigencia incondicionada de la voluntad”⁹⁶ dice Rancière. En un estado como el de ésta experiencia pedagógica en la prisión, buscamos que el individuo se interrogue a sí mismo sobre lo que está viviendo frente a lo que ve, es decir que tantee la realidad como el explorador que se convence a sí mismo de que el descubrimiento será suyo. En el ambiente -dispositivo- especial que nos ocupa, creemos que la estrategia montada debe exigir la continuidad de este proceso de pensamiento, y que ésta fase se debe desarrollar a través de la *intensidad*.

Definida como “vehemencia de los afectos del ánimo”⁹⁷ la intensidad se nos presenta como una especie de combustible y detonante a la vez contra la inercia de los patios; el ímpetu en el esfuerzo debe mantener viva la voluntad del preso. Aún así, hay claramente entre los muchachos un gran déficit de atención y la posibilidad de la atención -diremos con Rancière- es la que marca el desarrollo de las capacidades intelectuales: “Allí donde cesa la necesidad, la inteligencia descansa, a menos que alguna voluntad más fuerte se haga oír [...]”⁹⁸ pero ya decíamos que el preso está más cercano a la pereza, al pasatiempo que reduce la intensidad y no exige esfuerzos excesivos, que a mantener la atención; también porque su medio, el interior carcelario, lleva consigo una fuerte carga de menosprecio por casi todo lo que signifique la institución incluyendo a sus inquilinos. Al respecto, puede leerse en la siguiente cita, la forma en que Rancière parece -sin proponérselo- estar describiendo perfectamente dicha sociedad de la cárcel:

“[...] la pereza no es el torpor de la carne, es el acto de un espíritu que subestima su propia potencia. La comunicación razonable se basa en la igualdad entre la estima de sí

⁹⁶ Rancière, J. *El maestro ignorante. Op. cit.*, p. 62

⁹⁷ Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22ª ed.). Consultado en [Http://www.rae.es](http://www.rae.es)

⁹⁸ Rancière, J. *Ibíd.*, p. 77

y la estima de los otros. [...] La pereza que hace caer a las inteligencias en la pesadez material tiene por principio el menosprecio.”⁹⁹

Pensamos entonces en la necesidad del debate, en ocasiones muy acalorado dada la común impulsividad del carácter entre los prisioneros, más próximo a la imposición que a la discusión, pero generalmente muy productivo. Como elemento clave en los procesos de búsqueda o activación del pensamiento a partir de las experiencias colectivas, el uso de la palabra nunca será inútil y a partir de ahí, toda realización al interior del laboratorio va a pasar por una práctica dialógica. La elaboración de las historias, por ejemplo, arranca naturalmente de largas jornadas colectivas en las que es posible intuir, cómo las historias se van formando en imágenes en movimiento dentro de la mentalidad de los participantes a partir de una inquietud individual que se confirma colectivamente. Los prisioneros dialogan sobre lo que hacen y la forma en que esos gestos pueden significar su pertenencia al mundo. En el centro: el debate y la discusión, incluso en la ficción.

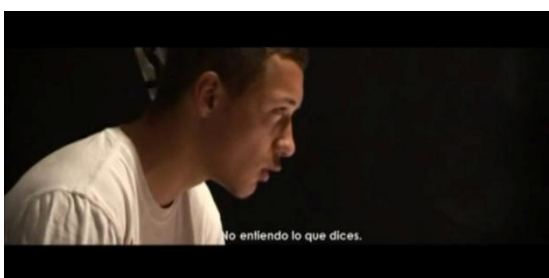


Por otra parte, mostrar a la comunidad lo que se ha hecho -el objeto artístico- compone, ya se sabe, un fuerte estimulante que entre muchos otros alicientes, lleva a la socialización y el intercambio. Resulta igualmente importante la forma en que la población carcelaria en general recibe el trabajo de sus compañeros. Puede constatar, en esos actos públicos altamente colectivos y contagiosos, cómo el simple hecho de verse o ver la imagen de uno de ellos en la pantalla provoca una extraña excitación en el colectivo y que se convierte generalmente en risas, comentarios a viva voz, aplausos y todo tipo de manifestaciones. En el fondo, puede tratarse de aquella “confirmación momentánea de la identidad” que planteábamos antes con respecto a la cámara fotográfica que captura la imagen del prisionero.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 111

Esta situación singular de la exhibición, hace parte del compendio de situaciones particulares en las que puede medirse la implicación de los alumnos-prisioneros en todo el proceso del acto creativo, la voluntad de “vivir y gozar la experiencia de hacer imágenes”, capacidad de elección y responsabilidad frente a ello, la necesidad que se puede intuir en sus preguntas al interior del laboratorio y que desnudan muchas veces necesidades y dudas más profundas de lo que parecen, etc.; una lectura que es más la evaluación de los alcances de la experiencia vivida que el resultado como obra que se expone.

Finalmente ahí, en la relación que se establece entre lo que se vive de la creación y la forma en que otras miradas pueden leer aquel gesto latente en la “pieza artística”, se encuentra el individuo tal cual, el ser humano encarcelado que intercambia y comunica la verdad de su propia carga; no a la manera de una imagen retrato que simplemente registra el momento superficial de la confesión, sino imaginando y construyendo la representación, buscando en el colectivo la proximidad cómplice de aquel gesto de componer las imágenes de “una realidad” que no se deja ver, pero que parece revivir aquello exterior que todos comparten, necesariamente pretérito para su actualidad. El prisionero actúa convirtiéndose momentáneamente en otro, bajo las condiciones de éste y siendo consciente de ello; de lo que puede ser “doble”, o crear la posibilidad de la coexistencia con “el otro” en “él mismo”. Es posible que para el prisionero, actuar, o actuarse, sea el comienzo de una metamorfosis. Esto, le desconcierta.





S.H, el prisionero africano venido en “cayuco”, al representar la humillación a un personaje blanco, se levantó cortando el “rodaje” en seco y con una voz contundente y muy segura dijo:

“¡no sigo!” “yo no soy así.”

Conclusiones

Hace tiempo, durante la realización de uno de los talleres audiovisuales, un interno de origen italiano me preguntó si conocía *Mery per sempre*, le dije que no, “es una película que se parece a esto que hacemos aquí” -me dijo- “unos chavales de una prisión hacen una película sobre un profesor nuevo que llega al centro y estos chavales se la ponen difícil, pero eso no es lo mejor” -continuó el interno- “lo mejor es que cuando acabaron la película todos se hicieron actores famosos y ya no volvieron a la cárcel, ¿aquí no podemos hacer eso?” yo sonreí y le dije que ya la vería. Pocos días después, proyectamos *Cesar debe morir* en una sala donde una veintena de prisioneros jóvenes se sentaron frente a una pantalla en la que una ficción, mostraba otra veintena de prisioneros como ellos representándose a sí mismos. La situación, vista desde el final de la sala, era como la continuación del experimento de los Taviani en una cárcel; como añadir un plano más, el de los jóvenes espectadores y prisioneros ante el problema de la representación, a medias entre la ficción y la realidad. La anécdota nos puso en el escenario práctico y emocional desarrollado en esta investigación y en la necesidad de hacer efectivo un replanteamiento de la función del arte para con las personas que se encuentran en la situación que nos sirve de marco de estudio.

Los escritos o la información sobre las intervenciones con arte en la cárcel escasean. Sabemos muy poco sobre estos usos. La relación arte y prisión podría (debería) vincularse al objetivo de recuperar la capacidad reflexiva de la conciencia aventurándose en nuevas maneras o por nuevas rutas a través del pensamiento. De ahí la necesidad de trabajar en ello y más en un terreno tan poco explorado como el audiovisual o el cine dentro de la cárcel.

Por nuestra parte, en el desarrollo del laboratorio hemos buscado la forma de implicar al individuo en la creación. En que sea parte de un acto creativo a través de discutir y aprender a dialogar dentro de la particular “comunidad” que se puede generar a veces, o que se debería tratar de conseguir. Avanzamos siguiendo la misma experimentación,

de ahí que hablemos de “laboratorio” y de que al final, estas prácticas nos hayan conducido a la formulación de nuevos interrogantes e inquietudes o posibles campos de exploración, como por ejemplo el interés y la creencia en que a futuro, se hace necesario ahondar en lo que en este estudio solo alcanzamos a insinuar sobre las pedagogías colectivas como parte de un proceso metodológico a partir de la herramienta audiovisual. El que el arte y los artistas, bien sea desde la investigación, el espacio expositivo o el encarcelamiento en persona, se hayan aproximado a la prisión por varios frentes, confirma la presencia de la cárcel, en todo su complejo dispositivo, como un potente punto de reflexión sobre la condición humana. Nos proponemos hacerlo avanzando hacia las formas significativas para la construcción de una posible pedagogía del cine en contextos de encierro y marginalidad; incluso, si fuese necesario, establecer la proyección alrededor del papel que puede llegar a desempeñar la imagen en general en contextos tan cerrados como las cárceles.

Me he aproximado al problema apoyándome en las expectativas teóricas con las que inicié el máster y a lo largo de éste tiempo de investigación y de práctica de campo junto a los jóvenes internos, he construido un “boceto” que se ha desplegado a lo largo de las páginas de este estudio como primer trazo que busca articular la estructura general; los procesos positivos para alcanzar un punto, plataforma o lanzadera desde la cual poder avanzar hacia el método, la proporción o la forma que puede adoptar un proyecto audiovisual en una cárcel, sobre todo, teniendo en cuenta los condicionantes a tal propósito. Y ha sido así porque los escenarios de trabajo codo a codo con los prisioneros nos han llevado a ello; a buscar estrategias claves para administrar los escasos recursos en un estadio de dificultades, e incluso, a la necesidad de reflexionar teóricamente estas experiencias en la prisión.

Hasta el momento, siempre me ha mantenido en vilo una incógnita aún no resuelta completamente: ¿Cómo podemos llegar ahí, al interior de la prisión, pretendiendo que el arte (ciertos aspectos de lo cinematográfico en este caso) pueda importarles un mínimo a “ellos”, que han vivido tal cantidad de desgracias y violencias que cualquier tipo de sutileza del mundo sensible les resulta insignificante? ¿Es que quizás se ha decidido con demasiada ligereza, que en el terreno de los espíritus bastos no vale la pena ir más allá porque cualquier empuje de sensibilidad resulta imposible? He

intentado contagiar y promover la pasión por las cosas que cada individuo es capaz de hacer. De ahí esa especie de reto propio, personal, de motivación, exigencia, rigor e investigación que permita reducir los daños que produce el abandono de seres humanos jóvenes en la miseria de un patio penal. Aquello que nos obliga a trabajar en el importante mundo de las imágenes a partir de algo tan determinante como el espacio cerrado del marco de cemento, pero sabiendo que hay que hacerlo desde ahí; así nos lo enseña Pedro Costa a propósito de sus estrategias de realización: “No se trata de puesta en escena -dice-, sino realmente de los medios de la organización, de las relaciones humanas, de la manera de apropiarse del espacio.”¹⁰⁰ Diremos entonces de la forma más abreviada posible, que se trata de traer el mundo al interior, o al menos lo necesario de él para sobrevivir. Hacerlo intentando acercar lo sensible al áspero redil de la cárcel y reducir así el trauma que genera la desconexión por el distanciamiento frente al mundo y si el cine es el arte más popular, entonces también es para ellos; no obstante, todo parece indicar que en su caso, puede que sea incluso tan útil el contemplarlo como el participar del proceso de intentar crearlo.

A partir de las bondades que rodean el arte cinematográfico, hemos buscado el “sentido” que pueden tener las experiencias vividas, siempre en proximidad con la situación real del individuo y frente a aquello que más anhela cuando está preso: retomar el hilo de lo que fue interrumpido.

¹⁰⁰ Rector, Andy. *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata: conversación con Pedro Costa*. Genèric, Barcelona, 2008, p. 11

Bibliografía

AUMONT, Jacques. LA IMAGEN. Paidós, Barcelona, 1992.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Adriana Hidalgo (Ed), Buenos Aires, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?* Revista Sociológica, vol. 26, n.73, 2011, pp. 249-264. <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf>

ARNANZ, Enrique. *Cultura y prisión. Una experiencia y un proyecto de acción sociocultural penitenciaria*. Editorial Popular, S.A., Madrid, 1988.

ACÍN FANLO, José Luis, AQUILUÉ PÉREZ, Elena, ABADÍA ABADÍAS Rosa. *Los grabados de la torre de la cárcel de Broto*. Colección Patrimonio Cultural, Editorial PRAMES y Ayuntamiento de Broto, Zaragoza, 2005.

ANÓNIMO. *Popol Vuh, Las antiguas historias del Quiche*. Traducidas del texto original por Adrián Recinos, Fondo de Cultura Económica, México, 1960.

BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Ediciones RIALP, S.A. Madrid, 2006.

BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Paidós comunicación, Barcelona, 1989.

BARAÚNA, Tânia y MOTOS, Tomás. *De Freire a Boal: pedagogía del Oprimido-Teatro del Oprimido*. Ñaque Editora, Ciudad Real, 2009.

BERGALA, Alain, *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Ediciones Laertes, S.A., Barcelona, 2007.

BENTHAM, Jeremy. *El panóptico*. Las Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1989.

BEUYS, Joseph. *Cada hombre, un artista, Conversaciones en Documenta 5-1972*. Bodenmann-Ritter, C. (Ed.), A. Machado Libros, S.A., Madrid, 2005.

BROOK, Peter. *Más allá del espacio vacío: Escritos sobre teatro, cine y ópera 1947-1987*. Alba Editorial, S.L., Barcelona, 2004.

CAICEDO, Juan Diego. *Cine al patio*, en *Arte y localidad: modelos para desarmar*. En *Cátedra Manuel Ancínar, II-2006*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2006.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver y poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Aurelia Rivera: nueva librería, Buenos Aires, 2007.

COMOLLI, Jean-Louis. *Filmar para ver, escritos de teoría y crítica de cine*. Ediciones Simurg / Cátedra La Ferla (UBA), Buenos Aires, 2002.

- COLLADOS, Antonio y RODRIGO, Javier. *Transductores: pedagogías en red y prácticas instituyentes*. Centro José Guerrero, Granada, 2012. <http://transductores.net/>
- DE QUINCEY, Thomas. *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*. Editorial Valdemar, Madrid, 2004.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos, Valencia, 2010.
- DEWEY, John. *EL arte como experiencia*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2008.
- DURAND, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la antropología general*. Taurus, Madrid, 1981.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *Des espaces autres*. Conferencia dictada en el Cercle des Études Architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984. Traducción de Pablo Blitstein y Tadeo Lima.
- GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1991.
- GAUGLIARDO, Viçenzo. *De los dolores y las penas, ensayo abolicionista y sobre la objeción de conciencia*. Edición Traficantes de sueños, Madrid, 2013.
- GODARD, Jean-Luc. *Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Edición de Núria Aidelman y Gonzalo de Lucas, Prodimag, S.L., Barcelona 2010.
- GRAU REBOLLO, Jorge. *Antropología audiovisual, Fundamentos teóricos y metodológicos de la inserción del audiovisual en diseños de investigación social*. Ediciones Bellaterra, Barcelona, 2002.
- HUXLEY, Aldous. *Las cárceles de Piranesi*. Casimiro libros, Madrid, 2012.
- JAUSS, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Ediciones Paidós, Barcelona, 2002.
- KRACAUER, Siegfried. *Teoría del cine, La redención de la realidad física*. Paidós Estética, Barcelona, 1982.
- MAZZONE, Angelo. *Entrevista a Paolo e Vittorio Taviani sul film CESARE DEBE MORIRE*. Realización: Istituto Italiano di Cultura di Bogotá, 2013.
<https://www.youtube.com/watch?v=ncSAjfXoQik&spfreload=10>
- MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine*. México, D.F. [etc.], Siglo XXI, 1989.
- MOLANO, Mario. *Desafíos para una teoría del arte: experiencia estética, institución y función social*. Instituto de Estética-Pontificia Universidad Católica de Chile, en *Aisthesis*, N°51, 2012.
http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-71812012000100005&script=sci_arttext
- MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Paidós comunicaciones, Barcelona, 2001.

- ORWELL, George. *1984*. De Bolsillo, Madrid, 2013.
- PALACIOS, Alfredo. *El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas*. En: *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social* Vol. 4/ 2009. <http://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/view/ARTE0909110197A>
- PETRUS ROTGER, Antonio Juan. *Hacia una pedagogía comunitaria de la pedagogía penitenciaria*. Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, en: *Pedagogía social revista interuniversitaria*, Nº 7, 1992.
- PINTO VEAS, I. *Intervenciones sobre lo visible*. Entrevista a Jean Louis Comolli. Revista *La fuga*. <http://www.lafuga.cl/jean-louis-comolli/19>
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Ellago Ediciones, Pontevedra, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *El maestro ignorante*. Editorial Laertes, Barcelona, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques, *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona / Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques, *Las distancias del cine*, Ellago Ediciones, Pontevedra, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible*. LOM Ediciones, Santiago, 2009.
- RECTOR, Andy. *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata: conversación con Pedro Costa*. Genèric, Barcelona, 2008.
- READ, Herbert. *Arte y alienación. El papel del artista en la sociedad*. Editorial Proyección S.R.I., Buenos Aires, 1976.
- ROESSLER, Arthur. *Egon Schiele en prisión: notas y dibujos*. José J. de Olañeta (Ed), Barcelona, 2011.
- RODRIGUEZ, Hilario J. *Después de la revolución: El cine de los hermanos Taviani*. Calamar Ediciones, Madrid, 2007.
- ROSSELLINI, Roberto. *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo. Escritos sobre cine y educación*. Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1979.
- RUIZ VARGAS, Mario. *Primera aproximación hacia una pedagogía de la resocialización*. En *Nómadas*, Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas Nº 16, 2007. http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/16/marioruizvargas_resocializacion.pdf
- SONTAG, Susan. *Contra la interpretación y otros artículos*. Seix Barral, Barcelona, 1984.
- STEYERL, Hito. *¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto*. En *Transversal*, eipcp Instituto europeo para políticas culturales progresivas, 2010. (Traducción de Marta Malo de Molina) <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es/print>

TACSETTA, Natalia y VELIZ, Mariano. *El dispositivo cinematográfico y la redistribución de lo visible*. Entrevista con Jean Louis Comolli. En Cine Documental, Nº 9, Año 2014, pp. 132-133.
<http://revista.cinedocumental.com>

VVAA. *Jóvenes y prisión*. Arnanz, Enrique (coord), Revista de estudios de juventud. Instituto de la Juventud, Nº69 Junio 2005.
http://issuu.com/injuve/docs/revista69completa_issu?e=1146785/3200168

VVAA. *El arte posmoderno activista: el nuevo arte social*. En: *Los manifiestos del arte posmoderno*, Ana María Guasch (ed.) Akal / Arte contemporáneo, Madrid, 2000.

VVAA. *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA artepensamiento, Vol. 6, 2011.

ZALAMEA, Gustavo. *Arte y localidad: modelos para desarmar*. Universidad Nacional de Colombia, 2007.