

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



SER UNO MISMO DESDE LOS ZAPATOS DEL OTRO

**El teatro como estrategia para el desarrollo de capacidades desde el enfoque de
Martha Nussbaum**

Tesis para optar el grado de Magistra en Desarrollo Humano-Enfoques y Políticas que
presenta

PALOMA MARÍA CARPIO VALDEAVELLANO

Dirigido por

DEBORAH DELGADO PUGLEY

JURADO

PEPI PATRÓN Y PATRICIA RUIZ BRAVO

2018

RESUMEN:

¿Pueden las artes servir como una estrategia para estimular el desarrollo de capacidades? ¿De qué manera la participación en proyectos de Teatro Aplicado permite a quienes hacen parte de éstos la ampliación de sus libertades? A través del diálogo entre la propuesta teórica de Martha Nussbaum y la experiencia de vida de personas de diversas edades y proveniencias, que tienen en común haber participado de proyectos teatrales, se dará cuenta del efecto que tiene esta práctica en la afirmación de la identidad individual. En un contexto global caracterizado por el individualismo y la competencia, la afirmación de la identidad de quienes han participado de proyectos de Teatro Aplicado se sustenta en el reconocimiento y valoración de los otros. De esta manera, “ser uno mismo desde los zapatos del otro” se constituye como una capacidad que permite generar una idea de “nosotros” que es expresión empírica de los conceptos de “Imaginación Narrativa”, “Ciudadanía Global” y “Afilación” que la filósofa norteamericana desarrolla desde su enfoque. A través del análisis de los testimonios de los entrevistados y de la identificación de las características específicas de la práctica teatral, se reconocerán los alcances que ésta tiene respecto al cultivo de algunas de las “Capacidades Centrales” que Nussbaum propone, y específicamente, al desarrollo de emociones públicas que puedan contribuir al fortalecimiento de las democracias y al florecimiento de las personas. En consecuencia, a partir del diálogo entre experiencias de vida concretas y las reflexiones teóricas de Nussbaum, se propone una manera de llevar a políticas y programas el Enfoque de las Capacidades, reconociendo en la experimentación y apreciación artística una dimensión fundamental para el Desarrollo Humano.

PALABRAS CLAVES: Desarrollo Humano, Enfoque de las Capacidades, Artes, Teatro Aplicado, Martha Nussbaum, Imaginación Narrativa, Capacidades Centrales, Emociones Políticas.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar a mi familia, por haberme educado en libertad y ser un ejemplo de búsqueda de justicia, desde la creatividad y la solidaridad.

A cada uno de los y las entrevistadas, por abrirme su mundo y transmitir con tanta potencia sus hallazgos, reflexiones y emociones. A Bernadette Brouyaux, por esa primera conversación que me dio luces para abordar las entrevistas que me permitirían contrastar mi experiencia y las inquietudes que la propuesta de Martha Nussbaum me producía. A Alex Aburto, Ángela Quiñonez, Sara Rebaza, Elsa López, Gisela Quiñonez y todos los jóvenes que fueron parte de “Actuar para Vivir” y “Jóvenes actuando por Nievería”, por permitirme ver en sus sonrisas, cuerpos y reflexiones cuán significativa para sus vidas fue la experiencia de hacer teatro. Gracias a Natalia Consiglieri, Tania Pezo, Edward Armas y Julio C. Mateus, y tantos amigos teatreros más, por ser cómplices en estos proyectos tan gratificantes.

A Ana Sofía Pinedo, Janet Gutarra, Lorena Pastor, Yashim Bahamonde, Ana Solórzano, María Emilia de la Iglesia, Silva Bove e Irma Orellano por su sostenido y comprometido trabajo; por demostrar que el teatro es poderoso en cualquier contexto y que no hay barreras cuando la voluntad está en compartir y crecer individual y colectivamente.

A Maricarmen Gutiérrez por la motivación permanente y por ayudarme a procesar la información y emociones que esta investigación traía. A Deborah Delgado por la paciencia, la confianza y la orientación para poder avanzar y concluir este proceso.

A mis compañeros de Tránsito- Vías de Comunicación Escénica y del Ministerio de Cultura, porque las experiencias vividas juntos también están presentes en estas reflexiones. A Guillermo Valdizán, por lo enriquecedor del tiempo y espacio compartidos.

Finalmente, a mis compañeros y compañeras del teatro, las artes y la Cultura Viva Comunitaria en el Perú y Latinoamérica, por renovar permanentemente la fe en la caminada.

ÍNDICE:

INTRODUCCIÓN:	6
JUSTIFICACIÓN:	11
OBJETIVOS Y METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN:	13
1. Metodología:	15
2. Instrumentos	17
3. Perfil y descripción de los proyectos:	21
3.1. “Actuar para vivir” y “Jóvenes actuando por Nievería”: Teatro con adolescentes de zonas urbano-marginales de Lima	21
3.2. Proyectos de teatro penitenciario impulsados por el INPE: Teatro con jóvenes privados de libertad.....	26
3.3. “Proyecto Teatro en Casa” y “Tablas de Mujer”: Teatro con mujeres adultas mayores de Comas y Villa El Salvador.	29
CAPÍTULO 1: EL VALOR DE LAS ARTES EN LA PROPUESTA DE MARTHA NUSSBAUM	34
1.1 Educación liberal y democracia: actuar con sensibilidad y agudeza mental como ciudadanos del mundo	35
1.2 Imaginación narrativa: ver el mundo a través de los ojos de otro ser humano	39
1.3 Capacidades Centrales: condiciones para una vida digna	43
1.4 El rol de las emociones: el placer de reconocer nuestra vulnerabilidad compartida	48
CAPÍTULO 2: EL TEATRO APLICADO, UN CAMINO PARA FLORECER	59
2.1 Aproximaciones al concepto de Teatro Aplicado:	60
2.1.1 Un concepto reciente. Una práctica de larga data.....	61
2.1.2 La propuesta de Augusto Boal y su influencia en el Perú.....	64
2.1.3 El teatro comunitario: Identidad y memoria desde los barrios.....	66
2.2 Características principales de las propuestas de teatro aplicado:	70
2.2.1 El cuerpo: el lugar en el que todo ocurre.....	71
2.2.2 El juego y la imaginación: la llave para proyectar otros mundos posibles	74
2.2.3 Memoria y emoción: el material para crear en escena.....	77
2.2.4 El convivio: Actuar con y para otros.....	80
CAPÍTULO 3: ANÁLISIS DE LOS TESTIMONIOS	83

3.1 Relación entre el Enfoque de las Capacidades y el Teatro Aplicado	83
3.1.1 Ser uno mismo.....	84
3.1.2 Ser el otro	99
3.1.3 Ser nosotros	106
3.2 De la escena a la vida: hallazgos específicos en relación a cada grupo	111
3.2.1 “Hoy soy capaz de correr riesgos”: La construcción de la identidad y la ampliación de la perspectiva de vida en adolescentes y jóvenes de la periferia de Lima	112
3.2.2 “Ser el guionista de mi propia historia”: Superación del estigma de la población penitenciaria a través de la creación escénica.....	114
3.2.3 “Nunca pensé llevar mi historia a diferentes sitios”: Reconocimiento y afirmación del deseo de influir en otros a partir del teatro en mujeres adultas mayores.....	116
CONCLUSIONES.....	120
PROPUESTAS Y RECOMENDACIONES:.....	127
BIBLIOGRAFÍA	132
ANEXOS	140
1. Listado de entrevistas.....	140
2. Guía de preguntas para entrevistas a participantes de los proyectos	143

“Los funcionamientos relevantes para el bienestar varían desde los más elementales como evitar la morbilidad y la mortalidad, estar adecuadamente nutrido, tener movilidad, etc., hasta los tan complejos como ser feliz, lograr el autorrespeto, participar en la vida de la comunidad, aparecer en público sin timidez (...)”

NUSSBAUM, M y Amartya SEN. *La Calidad de Vida*. 1996, p. 62

“(...) Presumiblemente, quien eso objeta piensa que las naciones necesitan unos cálculos técnicos: un pensamiento económico, un pensamiento militar, un buen uso de la informática y la tecnología. Entonces, ¿las naciones precisan de estas cosas, pero no del corazón? ¿Precisan de conocimientos técnicos, pero no de la emotividad cotidiana, la *simpatía*, las lágrimas y la risa que se requieren de nosotros mismos como padres, amantes y amigos, ni de ese asombro con el que contemplamos la belleza? Si las naciones son así, tal vez nos interese más vivir en otro sitio”

NUSSBAUM, M. *Emociones políticas*. 2014, p. 479

INTRODUCCIÓN:

¿Pueden las artes señalar caminos para desarrollar capacidades que nos permitan florecer individual y colectivamente? ¿Es posible establecer una conexión entre la práctica teatral y las teorías del Enfoque de las Capacidades? ¿Cuán distinta sería nuestra sociedad si la práctica y disfrute artístico fuesen derechos garantizados para todas y todos?

Reconociendo y validando motivaciones personales asociadas a la relación entre cultura y desarrollo, esta investigación se propone dar cuenta, a través del análisis de testimonios de personas que han participado de proyectos de Teatro Aplicado, de la manera en que estas experiencias pueden llevar a la ampliación de libertades y al desarrollo de capacidades. Para el análisis de las experiencias desde el marco del Enfoque de las Capacidades (EC), tomamos como interlocura a la filósofa Martha Nussbaum y sus reflexiones orientadas a aportar a una “aproximación particular a la evaluación de la calidad de vida y a la teorización sobre la justicia social básica” (2012: 38). De este modo, la atención principal de la investigación se orienta, por un lado, en la discusión de las ideas de Nussbaum sobre los desafíos de las sociedades contemporáneas para formar “ciudadanos cabales con la capacidad de pensar por sí mismos, poseer una mirada crítica sobre las tradiciones y comprender la importancia de los logros y los sufrimientos ajenos” (Nussbaum 2010: 20) y, por otro lado, en asociar dichas propuestas teóricas a la experiencia práctica de formar parte de proyectos de Teatro Aplicado, entendidos como un conjunto de actividades que

movilizan el potencial estético, emotivo y político de un grupo humano, a partir de la capacidad de expresar en escena puntos de vista y vivencias significativas para sus miembros (Heras 2013; Motos 2015).

Partiendo de mi experiencia personal y profesional, creo poder dar fe del impacto que las artes pueden tener en la vida de una persona. Hago teatro desde que tengo conciencia. Con mi hermana y mi primo, siendo niños y “como jugando”, para entretenernos, pasar el rato y encontrar la forma de ser escuchados por los adultos. Más adelante, participando en talleres que ofrecía a adolescentes la Asociación La Tarumba y, posteriormente, en la Pontificia Universidad Católica del Perú, cuando decidí formarme profesionalmente como comunicadora y artista escénica. Lo sigo haciendo desde entonces, convencida de que la experiencia de hacer teatro enriqueció mi vida no sólo a nivel profesional, sino a nivel humano y sensible.

Es por estas constataciones personales que he buscado en las Artes Escénicas una oportunidad para motivar a las personas a reconocer sus capacidades, observar el mundo con mayor atención e intervenir en él desde principios que reivindiquen el sentido de comunidad. Estas mismas motivaciones fueron las que me llevaron a optar por estudiar la maestría en Desarrollo Humano: Enfoques y Políticas, y coincidían, también, con las que me impulsaron a asumir la coordinación del Programa “Puntos de Cultura” del Ministerio de Cultura en paralelo a mi formación en la maestría. Entonces, desde mi desarrollo como artista escénica, desde mi función en el Ministerio de Cultura y tomando las herramientas que la maestría me ofrecía, mi propósito al iniciar este proceso de investigación fue contribuir a generar evidencia sobre la relación que existe entre la ampliación de oportunidades para el disfrute, expresión y socialización de las artes- particularmente, las artes escénicas- y la ampliación de libertades y capacidades de las personas.

En consecuencia, estas motivaciones debían ponerse de manifiesto en la realización de mi tesis de postgrado y esto implicaba la identificación de un interlocutor que desde sus aportes al Enfoque de las Capacidades me permitiese contrastar la práctica escénica con las teorías del Desarrollo Humano. Revisando la literatura encontré un valor especial y una conexión significativa con las propuestas de Martha Nussbaum por los siguientes motivos:

En sus diversas investigaciones, Nussbaum suele basarse en experiencias de vida concretas para referir a sus reflexiones. Es el caso de Vasanti, la mujer a la que refiere en “Crear Capacidades” (2012: 20); Amita Sen, la madre de Amartya Sen y su experiencia en la escuela Tagore en la India (2010: 144); así como también, a su propia experiencia formativa como alumna de la Baldwin School, la cual señala como su principal fuente de inspiración para escribir “Sin fines de Lucro: por qué la democracia necesita de las humanidades” (Nussbaum 2010: 16). Justamente, en los agradecimientos del libro en referencia, Nussbaum rescata el aporte en su vida de la directora de teatro de su escuela, quien “logró que un grupo de niñas convencionales manifestara capacidades hasta entonces desconocidas para ellas” (Nussbaum 2010: 16) Esta valoración de la subjetividad en una mirada del desarrollo me dio la confianza para rescatar en esta investigación mi propia vivencia y percepción.

Con la misma intención de comunicar el valor de la vida de las personas, más allá de los indicadores económicos, Nussbaum – apelando a sus conocimientos de literatura comparada- suele hacer referencia a obras clásicas de narrativa, óperas y piezas sinfónicas, entre otras, para señalar aquello que es intrínseco a nuestra condición de seres humanos, pero que no suele ser atendido por los Estados, como lo son las emociones. En mi deseo de contribuir a otorgarle un papel más relevante a las artes en las políticas y programas de desarrollo, esta defensa recurrente que Nussbaum realiza a las humanidades y las artes, resulta muy afín.

Por otro lado, Nussbaum propone un debate evaluativo y ético sobre qué dimensiones¹ de la vida de las personas son aquellas que una sociedad con un mínimo aceptable de justicia se esforzará por nutrir y apoyar (Nussbaum, 2012: 48). Las dimensiones del desarrollo humano son “los tipos de fines humanos básicos que son a la vez no jerárquicos, irreductibles e inconmensurables” (Alkire 2002: 186). Desde el punto de vista que en esta tesis se propone, la práctica y disfrute artístico es una de aquellas dimensiones de la vida humana que permiten la ampliación de libertades y que las instituciones no han sabido valorar.

¹ Se toma el término “dimensiones” en referencia al concepto de “dimensiones olvidadas” (Missing Dimensions) que la Oxford Poverty & Human Development Initiative (OPHI) utiliza, aun cuando la práctica y disfrute artístico no está contemplada entre ellas por parte de esta institución (<http://www.ophi.org.uk/research/missing-dimensions/>)

Finalmente, la preocupación de Nussbaum por el comportamiento de la sociedad contemporánea, la globalización y las exigencias del modelo económico imperante (que, en muchos casos, ha llevado a la pérdida de principios de convivencia, respeto a la diferencia y empatía), conduce a la filósofa a otorgarle un lugar central al cultivo de las emociones dentro del Enfoque de las Capacidades; lo cual resulta muy pertinente para sustentar el efecto positivo de la práctica teatral, ya que ésta implica un ejercicio activo del reconocimiento de las emociones.

Metodológicamente, esta investigación se basa en la experiencia vivida por personas que han sido o son partes de proyectos teatrales desde la participación e involucramiento directo en el hacer y no desde el rol del espectador o receptor. Nussbaum aborda esta última aproximación analizando, en muchos de sus libros, los funcionamientos que se activan a partir del disfrute y contemplación de algunas artes. Por ejemplo, en “El cultivo de la humanidad” (1997) comenta los efectos que la literatura tiene en la formación de un “ciudadano del mundo” al referir a que el arte de la narrativa tiene el poder de hacernos ver las vidas de quienes son diferentes a nosotros con compromiso y entendimiento receptivos y “con ira ante la forma en que la sociedad rehúsa a algunos la visibilidad” (Nussbaum 1997: 121). Por otro lado, en “Paisajes del pensamiento” (2001) refiere ampliamente a la influencia de la acción de escuchar música en el desarrollo de las emociones. De modo complementario a estos casos expuestos por Nussbaum, en esta investigación se privilegia el punto de vista de quien actúa y produce, y no de quien consume o aprecia lo producido por otros, ya que el supuesto es que todas las personas tenemos la capacidad de participar y generar experiencias artísticas que movilizan nuestra razón y emoción.

En las Artes Escénicas, la integración de la razón y la emoción es canalizada a través de un proceso de redescubrimiento del cuerpo y sus posibilidades expresivas. Esto está estrechamente ligado a la visión del desarrollo humano que propone Martha Nussbaum, ya que ésta se centra en qué es capaz de ser y hacer una persona (agencia), y –como veremos más adelante- es desde el cuerpo que afirmamos nuestra identidad y nos vinculamos con los otros para poder *floreecer* individual y colectivamente.

En este sentido, identificar las características propias del teatro – y específicamente- de los proyectos de Teatro Aplicado tomados como referente en esta investigación²-, resulta de sumo interés, ya que de contar con mayor evidencia sobre la forma en que las artes aportan al desarrollo, un más amplio número de instituciones públicas y privadas podrían apostar por ellas como estrategia de intervención social.



² Vale la pena aclarar que no se restringe exclusivamente al Teatro Aplicado la potencial relación entre el Arte y el Desarrollo Humano. Pueden ser muchas las expresiones artísticas que contribuyan al desarrollo de capacidades. Sin embargo, para efectos de esta investigación, se tomarán en consideración experiencias que pueden identificarse bajo la categoría del Teatro Aplicado con la intención de delimitar mejor el objeto de estudio.

JUSTIFICACIÓN:

Lamentablemente, las artes suelen no ser concebidas como prioridad en las políticas públicas ni en los programas de desarrollo. El enfoque dominante, que valora como indicadores casi exclusivamente aquellos que refieren a ingresos económicos, niega el rol determinante que tienen las humanidades y las artes en la consolidación de una sociedad. Esta urgencia por identificar métricas pertinentes para evaluar plenamente nuestras vidas ya ha sido alertada por los Premio Nobel de economía Amartya Sen y Joseph Stiglitz, quienes indican el riesgo de que las sociedades puedan terminar afectando a los ciudadanos al confundir los fines con los medios (Stiglitz y Sen 2013: 21).

A esta idea refiere, también, Martha Nussbaum cuando plantea el cuestionamiento a la orientación utilitarista de nuestras sociedades y a la que denomina “la crisis silenciosa” (Nussbaum 2010: 20). La filósofa alerta sobre el perfil de ciudadano que las instituciones educativas están formando, alentadas por lo que denomina la “educación para la renta”. Desde su punto de vista, hay algunas capacidades importantes que el fomento de la competencia y la especialización técnica están mermando; una de ellas- fundamental para la convivencia- es la “la facultad para imaginar la experiencia del otro” (Nussbaum 2010: 29-30). En respuesta a ello, esta investigación se alinea a las ideas de Nussbaum referentes a la importancia que la práctica y sensibilización artística tienen en el desarrollo de la persona, en la expansión de sus libertades y, como consecuencia, en el fortalecimiento de las democracias en diversos contextos.

Por otro lado, entendiendo la pobreza como la “falta real de oportunidades -dada por las restricciones sociales y también por las circunstancias personales- para escoger otros tipos de vida” (Dréze y Sen 1995: 11), desde esta investigación se indaga en el modo en que la práctica teatral puede constituirse en una estrategia para revertir estas restricciones. Es por ello que compara el efecto de su experimentación en diferentes personas que tienen en común afrontar condiciones sociales que limitan sus libertades. De este modo, se propone un diálogo con personas participantes de

proyectos de Teatro Aplicado de diferentes edades y proveniencias, a fin de identificar si la experiencia de hacer teatro es valorada de la misma forma por adolescentes, jóvenes y adultos mayores, e identificar si ésta les ofrece recursos para superar situaciones de privación de capacidades, entendiendo que el pobre, como dice Javier Iguñiz, “no sólo tiene carencias, posee también y posibilidades y capacidades para cambiar su situación” (2003: 27)

En ese sentido, y del mismo modo en que cuestionan los economistas Joseph E. Stiglitz, Amartya Sen y Jean- Paul Fitoussi, esta investigación busca aportar a medir el desarrollo de modos alternativos al PBI. Como ellos plantean, “las teorías que construimos, las hipótesis que ponemos a prueba y las creencias que tenemos están condicionadas por nuestra manera de medir” (Stiglitz y otros 2013: 24); es por ello que resulta significativo contribuir a generar otros indicadores, desde dimensiones no tomadas en cuenta comúnmente, para medir la calidad de vida.

Además de contribuir al debate sobre qué efectos en la vida de las personas produce la experimentación artística, considero que la evidencia que se pueda generar puede dar elementos para identificar formas en que las sociedades hagan frente a desafíos asociados a la globalización e interculturalidad, en condiciones de equidad y respeto. Como plantea Sen, la exhortación a amar al prójimo “exige que la gente se interese por los estilos de vida diversos de las personas próximas” (2007: 201). En un contexto global de alta conflictividad, el generar oportunidades para que las personas aprendamos a valorarnos siendo capaces de ponernos en los zapatos del otro, constituye un aprendizaje fundamental. Las artes propician condiciones para el desarrollo de dichas oportunidades y por ello deben ser mejor valoradas en las políticas y programas de desarrollo.

En este sentido, identificar prácticas y metodologías concretas para que conceptos fundamentales en el EC se expresen en la vida cotidiana de las personas, podría constituir un importante aporte, que conduciría a desarrollar tanto investigaciones, como propuestas de intervención social con un perfil interdisciplinario que pongan en primer lugar a la persona, estimulando en ella su consciencia sobre sí misma, los otros y el mundo en el que vive.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN:

El punto de partida de esta investigación se basa en la valoración subjetiva de la experiencia de participar de proyectos de Teatro Aplicado, entendido como un “trabajo teatral llevado a cabo fuera de las salas del teatro comercial dominante con el propósito de transformar o modificar conductas personales” (Motos, 2015:18)

Un primer testimonio que dio indicios para explorar más en diversas experiencias de vida fue el de Haydée Massoni Cano, lideresa afroperuana de 74 años del barrio del Pinar, Comas. El año 2012, Haydée participó de la realización de un video³ producido por el Ministerio de Cultura, en el que compartió sus reflexiones, resultado de participar del proyecto “Teatro en Casa”. En este video, ella concluye diciendo, sobre el efecto de hacer teatro, que “(...) me dio tanta seguridad de que Haydée Massoni es tan importante y valiosa, como cualquier otra persona”.

Este primer testimonio me orientó a desear identificar si este tipo de discursos sería recurrente en distintas personas que tuviesen como elemento común el haber participado de un proyecto de Teatro Aplicado. Es decir, si un número significativo de personas que hayan sido parte de proyectos de Teatro Aplicado, pudiesen coincidir en reflexiones deliberadas, autónomas y espontáneas que expresen una valoración positiva de sí mismos y de cómo los otros enriquecen su vida.

Analizando el caso particular de Haydée Massoni, me pareció relevante reconocer que se trataba de una mujer mayor, afrodescendiente, con ingresos económicos inestables y moradora de un barrio de la periferia de la ciudad de Lima. Estas variables, la ubicaban en una situación de restricción de sus libertades, por lo tanto, de pobreza entendida de manera multidimensional. ¿Hacer teatro podría ampliar sus libertades y, por lo tanto, sus oportunidades para llevar una vida que considere valiosa?

A partir de este testimonio, se inició un proceso que implicó la aplicación de métodos cualitativos de investigación (entrevistas a profundidad, grupos focales y observación

³ Video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=qiNk9j1S2s>

participante) con la finalidad de contrastar los testimonios de participantes de seis proyectos de teatro aplicado llevados a cabo en la ciudad de Lima entre el año 2004 y la actualidad. Se seleccionaron dichos proyectos debido a que eran lo suficientemente heterogéneos entre sí como para generar inferencias que permitan reconocer el valor de las metodologías del Teatro Aplicado, más allá de un perfil de personas o contexto específico. A pesar de las diferencias en edades de los participantes, contextos y tiempo en que estos proyectos han sido desarrollados, se identifica que las personas a las que se dirigen sufrían algún tipo de privación de su libertad previamente al momento de involucrarse en los proyectos, como se detallará en breve.

Dadas sus condiciones de vida, se podría considerar que los participantes de los proyectos seleccionados se encontraban limitados en sus oportunidades para alcanzar una vida plena. Es a partir de la identificación de esa condición que la muestra se conforma por: Adolescentes de barrios urbano marginales de Lima (Proyectos “Actuar para Vivir” y “Jóvenes Actuando por Nievería”). En segundo lugar, por jóvenes privados de su libertad como consecuencia de haber delinuido (Proyectos de Teatro Penitenciario coordinados por el INPE y llevados a cabo por la PUCP, en un caso y el director Yashim Bahamonde, en otro). En tercer lugar, por mujeres adultas mayores, en la mayoría de los casos, migrantes del campo a la ciudad de Lima (Proyectos “Madre Tierra” en Comas y “Tablas de Mujer” en Villa El Salvador).

De este modo, tomando en cuenta estos tres grupos etarios y los contextos en los cuales los proyectos se han desarrollado, es posible evaluar cuán significativa es la experiencia de hacer teatro en las distintas etapas de la vida de la persona y ante diferentes formas de privación.

Considerando los rangos de edad y contextos de los participantes de los proyectos, se reconoce que la restricción de sus capacidades está definida por factores distintos: débil capacidad de decisión, privación de libertad (estado de encierro), carencia de atención, respectivamente. A partir de estos casos y asumiendo una perspectiva multidimensional, es posible afirmar que una persona que no se valora a sí misma, que no reconoce la riqueza de sus recursos personales, que no establece vínculos constructivos con otros, que carece de la capacidad para imaginar escenarios diferentes para su propia vida y la de su comunidad, puede ver limitadas sus

oportunidades para lograr una vida que considere valiosa. Es en dichos aspectos que la experiencia de hacer teatro puede resultar significativa.

A partir del análisis de los testimonios recogidos, esta investigación se propone:

1. Identificar y describir el impacto de la participación en proyectos de Teatro Aplicado en el desarrollo de capacidades de las personas, especialmente, en la capacidad de imaginar la situación del otro.
2. Complementar, desde un enfoque práctico y experiencial, las ideas propuestas por Martha Nussbaum respecto al lugar que deben tener las artes en la sociedad.

Por otro lado, se espera aportar a generar evidencia sobre el efecto, en la vida de las personas y sus entornos, de proyectos y organizaciones que trabajan desde el Teatro Aplicado, para – así – contribuir al surgimiento y/o fortalecimiento de iniciativas públicas y privadas que incorporen las artes como estrategia de desarrollo.

1. Metodología:

Esta investigación se basa en el análisis de información recogida a través de testimonios de participantes en proyectos de Teatro Aplicado y, en la identificación en éstos de expresiones prácticas y cotidianas de las principales reflexiones de Martha Nussbaum sobre el desafío de cultivar nuestra humanidad. Es decir, implica el ejercicio de construir de modo inductivo una teoría, dando lugar a la creatividad, pero con rigor científico (Strauss y Corbin 1990: 10).

Es por este desafío que se identificó al *grounded theory*⁴ como el enfoque a seguir para poder cumplir con el objetivo de encontrar las conexiones entre las experiencias de vida reales y las reflexiones teóricas de Nussbaum. La *grounded theory* se caracteriza por manejar una muestra amplia de casos que permita analizar la información a partir de las recurrencias que emergen en las entrevistas aplicadas, sin

⁴ “Teoría Fundamentada” es la traducción que usan algunos autores, entre ellos Jones, Daniel; Manzelli, Hernán; Pecheny, Mario, entre otros.

definir variables cerradas predeterminadas. Este método de investigación fue desarrollado por Glaser y Strauss y propone “*the discovery of theory from data systematically obtained from social research*”⁵ (Glaser y Strauss 1967: 2).

A través del enfoque propuesto desde la *grounded theory* es que ha sido posible seguir un proceso sistemático que permita agrupar la información obtenida en el campo, en categorías asociadas al Enfoque de las Capacidades e interpretarla sin forzar esta conexión, es decir, manteniendo sus bases en la realidad empírica (Strauss and Corbin 1990: 7)

Consideré apropiada esta metodología ya que mi deseo al realizar esta investigación era encontrar las posibles conexiones que pudiesen existir entre la experiencia vivida por personas de diversos ámbitos que tuviesen en común haber sido parte de proyectos de Teatro Aplicado y su relación con los aportes teóricos de Martha Nussbaum. El proceso que se ha llevado a cabo ha implicado la identificación en el discurso de los entrevistados de las ideas recurrentes que surgen de sus experiencias de vida, para -a partir de ellas- analizarlas haciendo uso de pensamiento inductivo y deductivo (Strauss and Corbin 1990: 11) y, finalmente, hallar las conexiones con la propuesta teórica de Nussbaum.

Esta interrelación entre recabar data, analizarla y esbozar una interpretación teórica (Strauss and Corbin 1990: 23) propia del método que propone la *grounded theory*, resultó apropiada dado que permite al investigador(a) ser parte del proceso apelando a su creatividad en el establecimiento de categorías y en la capacidad de generar asociaciones y preguntas que conlleven a hallazgos (Strauss and Corbin 1990: 27). En este sentido, el lugar de la intuición del investigador(a) es fundamental para dar pie a asociaciones que se puedan vincular a las teorías de referencia, validando el bagaje del investigador en el tema que aborda.

En mi caso, dado mi vínculo con la práctica teatral, resultó útil acercarme y presentarme a los entrevistados proponiéndoles que “yo también hago teatro” y que lo

⁵ “El descubrimiento de la teoría a partir de datos sistemáticamente obtenidos de la investigación social”

quería de ellos era conversar para saber cómo había sido su experiencia, contrastándola continuamente con la mía propia. Es desde esta confianza que se generó una disposición adecuada para que en las conversaciones emerjan elementos que ellos valoraran por sí mismos y que yo pudiese relacionar luego con el Enfoque de las Capacidades.

En conclusión, la metodología aplicada permitió la exploración y recojo de información directa del campo para la posterior definición de categorías que permitan un análisis que asocie la práctica (experiencia real de los entrevistados) con las principales reflexiones de Nussbaum contempladas como marco teórico (Ver Capítulo 1)

2. Instrumentos

Los instrumentos aplicados, de acuerdo a la orientación cualitativa de la investigación son entrevistas a profundidad semi estructuradas a participantes de proyectos de teatro aplicado y a los líderes que los impulsan, así como grupos focales y observación participante de las sesiones y ensayos de trabajo de cada uno de los proyectos seleccionados.

En todos los casos, las entrevistas a profundidad se estructuraron de modo que permitiesen recabar información sobre tres aspectos principales de la vida de los entrevistados. El primero refiere a su autopercepción; es decir, a cómo se veían a sí mismos antes y después de pasar por la experiencia de hacer teatro. En segundo lugar, se consultó respecto a la identificación de los aspectos más valorados de la experiencia teatral, con el fin de reconocer aquellas características de los proyectos que resultan más eficaces para los objetivos que éstos persiguen. Y, en tercer lugar, se buscó recabar información sobre las consecuencias de hacer teatro en la perspectiva de vida de los participantes de los proyectos.

La forma de establecer contacto con quienes hicieron parte de la muestra estuvo mediada por mi proximidad personal a ellos. Con quienes participaron de los proyectos “Actuar para vivir” y “Jóvenes actuando por Nievería”, pude contactarme

directamente e invitarlos a una conversación personal en algún lugar intermedio para ambos (en la mayoría de los casos, un restaurant en el Centro de Lima), ya que existía con ellos un vínculo previo debido a que yo había participado de la ejecución de ambos proyectos.

En el caso de los internos del Penal Ancón 2, participantes del proyecto impulsado por la PUCP, las entrevistas se realizaron en dos ocasiones. La primera de ellas, durante un ensayo preparatorio a una función, en el propio penal, y, posteriormente, durante las horas previas a una presentación de la obra “Desde adentro: historias de libertad”, realizada en el marco de una feria organizada por el INPE en el ex penal San Jorge, el día 11 de marzo del año 2016. Para el caso de los ex internos participantes del montaje “Semillas”, dirigido por Yashim Bahamonde, el contacto con éstos se estableció por recomendación de él y apelando al hecho de conocerlo desde varios años atrás.

En el caso de las mujeres adultas mayores participantes de “Tablas de Mujer” (Villa El Salvador), las entrevistas se realizaron en la sede de la asociación “Arena y Esteras” y durante fechas previstas para ensayos, en las que pude conversar minutos antes o después de éstos. En el caso de las mujeres participantes de “Madre Tierra” (Comas), las entrevistas se realizaron en sus casas y en horarios sugeridos por ellas mismas, de acuerdo a su disponibilidad.

Es de acuerdo a la proximidad y grado de confianza con cada uno de los y las entrevistadas, que se determinaron los espacios en los que se realizaron las entrevistas, siendo éstos tan diversos como restaurantes, asociaciones culturales, casas particulares, penales o espacios públicos.

Las entrevistas realizadas se agruparon de la siguiente manera:

Proyecto	Población	Ámbito de ejecución	Año de ejecución del proyecto	# de entrevistas a participantes	# de entrevistas a líderes
-----------------	------------------	----------------------------	--------------------------------------	-----------------------------------------	-----------------------------------

				antes	
Actuar para Vivir	Adolescentes	San Juan de Lurigancho	2004-2006	3	1
Jóvenes Actuando por Nievería	Adolescentes	Huachipa	2010-2011	2	1
Teatro Penitenciario	Jóvenes	Penal de Ancón 2 (Proyecto PUCP)	2014-2016	4	1
Teatro Penitenciario	Jóvenes	Penales varios (Proyecto INPE)	2011-2012	2	1
Tablas de mujer	Adultos mayores	Villa El Salvador	2013-2017	3	1
Madre tierra	Adultos mayores	Comas	2008-2016	2	1
TOTAL				16	6

Complementariamente, se entrevistó a participantes y líderes de los siguientes proyectos afines, con la intención de contrastar y reafirmar algunas ideas:

- Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia, Argentina (Entrevista a su directora, María Emilia de la Iglesia)
- Tiempos Nuevos Teatro (TNT) de Chalatenago, El Salvador (Entrevista a líder María Irma Orellana)
- Asociación Chacras para todos, de Mendoza, Argentina (Entrevista a su presidenta, Silvia Bove)
- Centro de Formación Actoral del Instituto Cultural Peruano Británico (Entrevista a egresada, Bernadette Brouyaux)

Se consideró importante recoger testimonios no sólo de los participantes de los proyectos, sino –también- de quienes los impulsaron, ya que la percepción externa de los cambios alcanzados por los participantes resulta significativa para los fines de esta investigación, como también, sus reflexiones sobre el potencial que reconocen en el teatro como recurso para generar procesos de transformación personal y social. De este modo, se entrevistó a:

- Natalia Consiglieri (Miembro del equipo de dirección del Proyecto “Actuar para Vivir”)
- Tania Pezo (Miembro del equipo de dirección del Proyecto “Jóvenes actuando por Nievería”)
- Lorena Pastor Rubio (Directora del proyecto en el Penal Ancón 2 realizado entre la PUCP y el INPE)
- Yashim Bahamonde (Director de teatro que trabaja voluntariamente en diversos penales desde el año 2004)
- Ana Sofía Pinedo (Facilitadora del proyecto “Tablas de Mujer”, dirigido por la Asociación Arena y Esteras)
- Janet Gutarra (Actriz y directora del grupo “Lunasol”, a cargo del proyecto “Teatro en casa”, del cual son parte las mujeres del grupo “Madre Tierra”)

En una primera etapa de sistematización de la información recogida desde las entrevistas, los datos más significativos de cada una se trasladaron a una matriz que permitió asociarlos con seis de las Capacidades Centrales que Nussbaum plantea (2012: 53-54), estas son: “Sentidos, imaginación y pensamiento”, “Emociones”, “Razón práctica”, “Afilación”, “Juego” y “Control sobre el entorno”. Se consideraron estas capacidades, excluyendo “Vida”, “Salud física” e “Integridad física” ya que estas están mucho más condicionadas al entorno político, social y económico y menos al desarrollo de “capacidades internas” que permitan la libertad de elección que se traduzcan en funcionamientos para llevar una vida que se considere valiosa (Nussbaum 2012: 45). Es decir, se ha optado por considerar aquellas capacidades que se pueden desarrollar desde el teatro y que pueden conducir a funcionamiento relevantes para la vida de las personas.⁶

En un segundo momento se generaron categorías propias para el análisis a partir de la identificación de recurrencias en los testimonios recogidos, asociándolas con las

⁶ La octava Capacidad Central que Nussbaum plantea y que denomina “otras especies”, y que refiere a “poder vivir una relación próxima y respetuosa con los animales, las plantas y el mundo natural” (2012: 54), no ha sido tomada en cuenta, pero bajo la hipótesis planteada en esta investigación, que señala que desde la práctica teatral es posible desarrollar la capacidad de ponernos en el lugar del otro, puede considerarse que- por extensión- ese “otro” puede ser concebido como los animales no humanos y las otras especies que habitan el planeta.

propuestas de Nussbaum, más allá de su lista de diez capacidades centrales. Es a partir de estas reflexiones recurrentes por parte de los entrevistados que se estructura el Capítulo 3, que corresponde al análisis en base a las capacidades de “ser uno mismo”, “ser el otro” y “ser nosotros”, así como a los hallazgos propios de las valoraciones sobre las consecuencias de hacer teatro que cada grupo identificó (capacidad de correr riesgos, de reescribir su historia y de sentirse útil para los demás)

3. Perfil y descripción de los proyectos:

Como ya se ha mencionado, los hallazgos de esta investigación se basan en las ideas expresadas por los entrevistados seleccionados en la muestra, quienes tienen en común haber participado de algún proyecto de Teatro Aplicado desarrollado en la ciudad de Lima, por un periodo no menor a nueve meses. Se ha considerado este rango de tiempo contemplando que la duración de este tipo de proyectos no suele ser menor a este periodo, dado que es el tiempo que demanda atravesar todas las etapas que el proceso de trabajo escénico implica.⁷

Siendo agrupados por rango de edad y semejanza en los contextos en los cuales se desarrollaron los proyectos, el perfil de los proyectos escogidos es el siguiente:

3.1. “Actuar para vivir” y “Jóvenes actuando por Nievería”: Teatro con adolescentes de zonas urbano-marginales de Lima.

Estos dos proyectos, en los cuales participé desde el diseño y ejecución, fueron desarrollados por jóvenes artistas escénicos y comunicadores, los años 2004 y 2010, en los distritos de San Juan de Lurigancho y Huachipa, respectivamente.

El proyecto “Actuar para Vivir” se llevó a cabo gracias a que resultó ganador del “4to Concurso Anual de Proyectos de Responsabilidad Social entre jóvenes universitarios”, organizado por el Consorcio de Universidades, el año 2003. Contando

⁷ De acuerdo a las experiencias en las que he podido participar, para trabajar con personas que no tengan experiencia teatral previa, como es la mayoría de los casos entre los entrevistados, se requiere cumplir las siguientes etapas: Tres meses de exploración y apropiación de técnicas del lenguaje teatral; tres meses para utilizar esas técnicas relacionándolas a sus vivencias y temas que les resulten relevantes; tres meses para preparar y compartir el resultado de las etapas previas.

con los fondos otorgados por este concurso, el proyecto desarrolló una primera etapa entre enero y diciembre del año 2004. “Actuar para vivir” convocó a un grupo de veinte jóvenes estudiantes de cuarto de secundaria, en la mayoría de los casos, alumnos del colegio Ramiro Prialé de San Juan de Lurigancho. Se priorizó dicho distrito por ser el más poblado del Perú y por no contar, a esa fecha, con oportunidades de desarrollo desde las artes para su población, a diferencia de otros distritos como Comas o Villa El Salvador. En consecuencia, el proyecto se propuso “(...) contribuir a la formación de un espacio de expresión artística y cultural en el distrito de San Juan de Lurigancho, trabajando en particular con sus jóvenes, para lograr un espacio de crítica y debate sobre los temas que los involucran como parte de su colectividad”⁸. Así, “Actuar para vivir” desarrolló una propuesta de “Enseñanza del lenguaje teatral como alternativa de expresión para los jóvenes de San Juan de Lurigancho.”

Metodológicamente, el proyecto se estructuró en tres etapas. Durante la primera, que correspondió a los meses de verano del año 2004, se compartió con los participantes herramientas del lenguaje escénico que combinaban aspectos técnicos, como aprender a caminar sobre zancos, ejercicios de ritmo, concentración y expresión corporal; como otros que buscaban generar confianza en ellos mismos y en el grupo. Ambos objetivos se abordaron desde el disfrute y el juego. Luego de concluida esta etapa, se pasó a una siguiente que implicó recurrir al lenguaje teatral con la finalidad de hacer que emerjan temas que los jóvenes participantes del proyecto consideren relevantes para ellos. Así, se generaron improvisaciones teatrales sobre la familia y la necesidad de que se mantenga unida, el miedo a terminar el colegio, las diferencias sociales, entre otros.

Paralelamente, se promovió la participación como colectivo artístico en actividades organizadas por otras instituciones, que les plantearan debates y posturas sobre temas relevantes. Por ejemplo, se participó del acto de conmemoración del primer aniversario de la entrega del Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación en San Juan de Lurigancho; del pasacalle Inaugural de la Fiesta Internacional de Teatro de Calles Abiertas de Comas (FITECA 2004); y de una feria sobre prevención de la violencia juvenil organizada por el Instituto de Defensa Legal (IDL), en la que

⁸ Resumen publicado en la web <http://proyectoapv.blogspot.pe/>

los jóvenes participantes de “Actuar para vivir” dieron su testimonio, entre otras actividades.

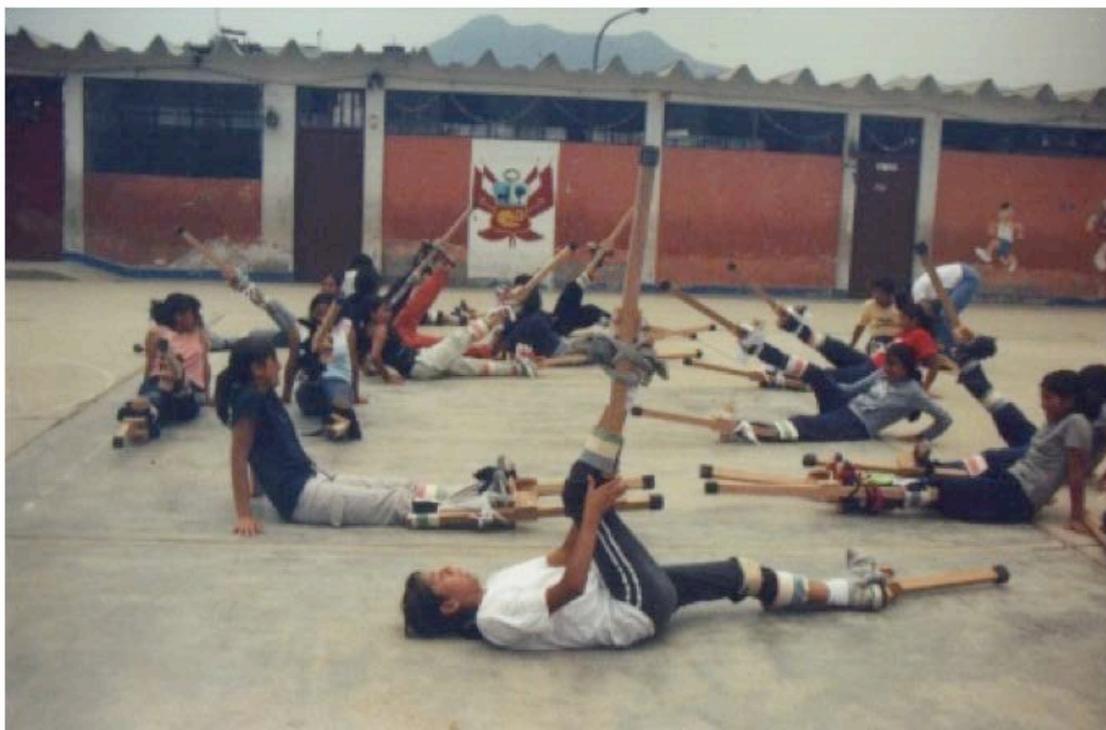


Foto 1: Proyecto Actuar Para Vivir. Archivo del proyecto. Enero 2004

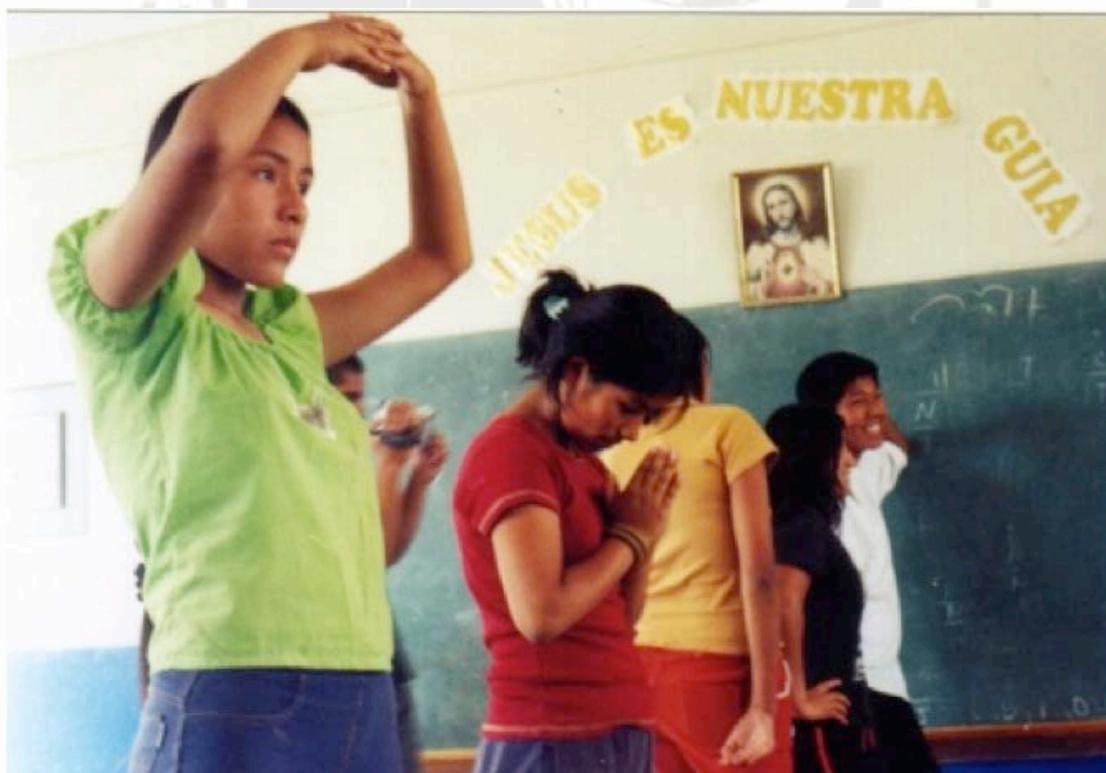


Foto 2: Proyecto Actuar Para Vivir. Archivo del proyecto. Febrero, 2004



Foto 3: Proyecto Actuar para Vivir. Archivo del proyecto. Febrero 2004



Foto 4: Proyecto Actuar Para Vivir. Archivo del proyecto. Marzo, 2004.

Por su parte, el proyecto “Jóvenes Actuando por Nievería” se desarrolló en el marco del programa “Impulso del Protagonismo de las organizaciones civiles de base para el desarrollo integral comunitario en la zona de Nievería” desarrollado por la ONG

CESAL. El propósito desde el cuál se planteó el proyecto fue promover un espacio donde los jóvenes puedan desarrollar sus habilidades sociales y su sentido de identidad fortaleciendo su autoestima a través de las artes, enfatizando en las herramientas del lenguaje escénico, con el fin de impulsar procesos de desarrollo en su comunidad, a través del establecimiento de puentes entre ellos y las organizaciones de su territorio⁹.

De acuerdo al documento de informe presentado por el equipo facilitador del proyecto, las competencias que se propuso estimular en los 15 jóvenes participantes, de edades que oscilaban entre 15 y 24 años, incluyeron el desarrollo de **Habilidades sociales** (Desinhibición, relación asertiva con el grupo, habilidades de observación y escucha activa); el afianzamiento de la **Autoestima** (Identificación y valoración de particularidades y potencialidades individuales) y de la **Comunicación interpersonal** (poner en ejercicio sus habilidades para expresar ideas y sentimientos); entre otras capacidades que se consideraron relevantes para los objetivos del proyecto.

Las sesiones de trabajo fueron alternadas con presentaciones en espacios públicos de Nievería, casi todas ellas en el marco de la inauguración de equipamientos implementados por CESAL en la comunidad. En estas ocasiones, los jóvenes participantes del proyecto presentaban escenas, canciones y juegos que permitían compartir la propuesta de trabajo con sus vecinos y familiares. Del mismo modo, se solía invitar a artistas de otras zonas de la ciudad, a fin de ampliar las redes y referentes de los participantes del proyecto.

Tanto en “Actuar para Vivir” como en “Jóvenes actuando por Nievería” se enfatizó en buscar que las herramientas teatrales utilizadas permitan la afirmación de la identidad de los jóvenes participantes de los proyectos, así como estimular una mirada atenta y propositiva a su contexto. Esta motivación surge de la propia constatación de los facilitadores de los proyectos respecto a lo que el ejercicio de hacer teatro había generado en ellos. Como dice Tania Pezo, miembro del equipo de dirección del proyecto “Jóvenes Actuando por Nievería”: “[hacer teatro] te invita a mirarte mucho; te interpela todo el tiempo (...)” (Entrevista, 1 de octubre de 2016). Es desde esta

⁹ Extraído del documento de formulación de la propuesta a la ONG CESAL

interpelación personal que se buscaba en los participantes de estos proyectos despertar una mirada atenta a uno mismo, a los demás y al contexto.

3.2. Proyectos de teatro penitenciario impulsados por el INPE: Teatro con jóvenes privados de libertad.

El Instituto Nacional Penitenciario (INPE) ha venido desarrollando desde hace más de 10 años diversas iniciativas que recurren a los lenguajes artísticos como parte de sus estrategias de resocialización. Una de ellas es el “Concurso Nacional de Teatro Penitenciario”, el cual promueve entre los internos de los penales a nivel nacional la escritura de obras teatrales que, posteriormente, son ensayadas y llevadas a escena con los propios internos como actores y con la dirección de especialistas invitados. Es de esta forma que Yashim Bahamonde, comunicador, director y guionista, se involucra ofreciendo talleres de teatro en los penales y montando las obras ganadoras de los concursos.

Durante el año 2012, Yashim dirigió a internos del Penal Ancón II en un proceso que concluyó en la presentación de la obra “Semillas”, en el Teatro Mario Vargas Llosa de la Biblioteca Nacional. “Semillas” es producto del taller de teatro que duró ocho meses y su mensaje está dirigido “a conocer las consecuencias de infringir las normas legales y valorar la libertad”¹⁰. Fueron diecinueve internos quienes participaron de este proyecto llevando a escena sus propias vivencias.

La motivación de Yashim Bahamonde para involucrarse en la dirección de proyectos de Teatro Penitenciario surge de la experiencia familiar de haber visto preso a un primo muy cercano, lo cual le produjo sentimientos contradictorios que buscó canalizar a través del teatro. Ante esta situación Yashim se plantea lo siguiente:

“Algo pasó ahí [cuando visitaba a su primo en la cárcel] que yo dije, pucha no, ni hablar. Cuando en el 2004 me dan la oportunidad de hacer un taller en la cárcel, yo digo “ya” de inmediato porque sentía que de una u otra forma tenía que compensar estas cosas que yo no hice por el primo querido,

¹⁰ Más información la siguiente nota de prensa producida por el INPE: <http://www.inpe.gob.pe/contenidosprensa.php?id=1030&direccion=1>

de irlo a ver como hubiese querido, de aportar como hubiese querido y de ver cómo podía cambiar un poco su vida. No había profesores de teatro que le dijeran eso allá en Lurigancho.” (Entrevista, 29 de setiembre de 2016)

De este modo, viéndose afirmado en sus capacidades por su formación como comunicador y por los talleres de teatro que hasta la fecha había llevado, Yashim inicia un largo camino de trabajo junto a internos de diversos penales, entre los cuáles están los entrevistados en el marco del presente estudio. Yashim tiene una forma de trabajo muy cercana con los internos y la identificación que genera desde el lenguaje es un recurso que le permite tender un vínculo con los internos de modo muy inmediato. En sus palabras, él les plantea lo siguiente:

“oye primo, a mí el teatro y el arte me salvó. Yo pude haber estado acá contigo, pero estoy acá tratando de que tú no cometas tantos errores”.
(Entrevista, 29 de setiembre de 2016)

Desde su punto de vista, una de las necesidades más inmediatas de las personas que se encuentran privadas de su libertad es poder contar con un espacio que les permita evaluar su comportamiento y demostrarse que puede superar sus errores. Como veremos más adelante, esta oportunidad de “reescribir su historia” es algo que los participantes de los proyectos de teatro penitenciario valoran mucho.

El segundo proyecto realizado en contextos de encierro tomado en cuenta para esta investigación, se realiza desde el año 2014 e implica un trabajo interinstitucional entre el INPE y la Pontificia Universidad Católica del Perú. Como parte de esta iniciativa, dirigida por la profesora Lorena Pastor Rubio, se han montado tres obras basadas en las experiencias de vida y testimonios de más de 30 internos del Penal Ancón 2. Dichos internos son parte de un programa especial para reos primarios denominado CREO (Construyendo Rutas de Esperanza y Oportunidades)

Como parte de la propuesta interinstitucional, la Pontificia Universidad Católica del Perú garantizó recursos humanos y económicos que permitieron el desarrollo de talleres de teatro que luego dieron paso a ensayos en los cuales los internos compartían sus historias de vida, inquietudes, miedos y sueños, que fueron el insumo

para el desarrollo de las puestas en escena “Viajo por tus sueños” (2014), “Desde adentro: historias de libertad” (2015) y “Yo y el mundo, otra vez” (2017) y han tenido la oportunidad de presentarse en diversas ocasiones y lugares. Para Lorena Pastor, el valor principal de la propuesta está en otorgar a los participantes la libertad para expresar lo que sienten y piensan, valorar lo que son capaces de hacer y, así, liberarse del estigma que llevan por haber delinquido (Entrevista, 8 de enero de 2016)

Tanto en el trabajo liderado por Yashim Bahamonde como en el que realiza Lorena Pastor, la intención al trabajar desde el teatro es generar una oportunidad para que los participantes de los proyectos se reconozcan en sus potencialidades y puedan apoyarse en ellas para reparar las conductas que los llevaron a la cárcel.



Foto 5: Función en la PUCP de la obra “Desde adentro: historias de libertad”. Fuente: web



Foto 6: Función en la PUCP de la obra “Desde adentro: historias de libertad”. Fuente: web

3.3. “Proyecto Teatro en Casa” y “Tablas de Mujer”: Teatro con mujeres adultas mayores de Comas y Villa El Salvador.

Estos dos proyectos son impulsados por dos organizaciones culturales comunitarias representativas de sus distritos: “Lunasol”, en el distrito Comas y “Arena y Esteras”, en Villa El Salvador.

“Teatro en Casa” es un proyecto impulsado por un grupo de mujeres de entre 60 y 96 años de edad, que tienen en común haber participado de diversas organizaciones sociales presentes en el distrito de Comas, en los barrios de La Balanza, El Pinar y otros que se ubican en la parte alta del distrito, a la altura del kilómetro 14 de la avenida Túpac Amaru. La relación entre las organizaciones sociales y los grupos culturales de la zona, entre ellos “La Gran Marcha de los Muñeques” y “Lunasol” (grupos fundadores de la emblemática Fiesta Internacional de Teatro de Calles Abiertas- FITECA, que se realiza a inicios de mayo, desde el año 2001, en el barrio de La Balanza) ha producido un fortalecimiento de los liderazgos locales y les ha otorgado a las mujeres que hacen parte del proyecto la oportunidad de ampliar los ámbitos en los cuales se desenvuelven.

Las mujeres que llevan a cabo el proyecto “Teatro en Casa” hacen parte, a su vez, de “Madre Tierra”, organización que las vincula en acciones comunes. Ellas fueron convocadas por Janet Gutarra, actriz y docente, directora de Lunasol Teatro, quien les propuso llevar a cabo este proyecto conjunto. A través de él, las mujeres del grupo realizan piezas teatrales que presentan en las casas de sus vecinos, en las cuales plantean temas significativos para las familias, a partir de los cuales se llevan a cabo debates sobre cómo abordar algunas situaciones conflictivas asociadas a esos temas y al ámbito doméstico. En palabras de Janet:

“El espacio donde hacemos teatro es un espacio donde podemos hablar y dialogar sobre cosas que tienen que ver específicamente con el concepto familia: *familia sanguínea* y *familia de barrio*. Y te permite que aquello que ves como problema tú lo puedas ejecutar para que se visibilice [en la escena] (...) (...) Y en torno a ese problema se generan diferentes opiniones: la que está de acuerdo, la que no está de acuerdo, la que propone una tercera expectativa. Eso permite escucharte (...) (...) que se puedan plantear los problemas, que se puedan visibilizar y que, sobre todo, podamos plantear soluciones. Lo importante es romper tabúes en relación a ciertos temas que nos son tocados *así no más*.” (Entrevista, 24 de setiembre de 2016)

De este modo, “Madre Tierra” y su proyecto “Teatro en Casa” se constituyen como un espacio de fortalecimiento de la identidad femenina y del liderazgo que ejercen las mujeres en su comunidad. Un objetivo semejante persigue el proyecto “Tablas de Mujer”, desarrollado al extremo sur de la ciudad de Lima, en el emblemático distrito de Villa El Salvador, por iniciativa de la asociación Arena y Esteras.

Arena y Esteras es una organización que surge como respuesta al asesinato de la lideresa María Elena Moyano, el año 1992. Ante el miedo que buscó instalar el grupo terrorista Sendero Luminoso en el distrito, un grupo de jóvenes artistas se propone reivindicar el “derecho a la sonrisa” y desde entonces sostienen un trabajo basado en el teatro y el circo, dando oportunidades de expresión principalmente a niños y jóvenes del distrito.

Desde sus primeros años, Arena y Esteras se vinculó, también, a las organizaciones de mujeres de Villa El Salvador, como la Federación Popular de Mujeres de Villa el Salvador (FEPOMUVES) o la Defensoría de la Mujer, el Niño y el Adolescente (DEMUNA), ofreciendo sus recursos artísticos para que ellas pudieran canalizar las experiencias de maltrato y violencia de las cuales habían sido víctimas. A partir de esa experiencia, postulan el proyecto “Tablas de Mujer” al fondo EUNIC (European Union National Institutes for Culture) y reciben un financiamiento que les permite trabajar desde el año 2013 con mujeres del Centro de Emergencia Mujer y la Casa del Adulto Mayor “Los Martincitos”.

De acuerdo a lo que Ana Sofía Pinedo -responsable del proyecto- relata, la propuesta de trabajo con las mujeres participantes implica un tiempo compartido en que “tejen, hablan, se escuchan. Luego juegan, cantan y terminan compartiendo un lonche. Los juegos que suelen realizarse son juegos teatrales y juegos tradicionales que les permiten distensarse, asumir distintos roles, desafiar su cuerpo e imaginación” (Entrevista, 11 de enero de 2016). Con ellas han estrenado dos montajes que refieren a sus experiencias como migrantes en la capital.

Tanto “Madre Tierra” como “Tablas de mujer” desarrollan sus proyectos con mujeres adultas mayores que, en la mayoría de los casos, han tenido experiencias de participación y pertenencia a organizaciones sociales desde las cuales han logrado empoderarse para mejorar sus condiciones de vida, a nivel individual y colectivo. Dada esta condición previa, se hizo significativo para efectos de esta investigación, identificar qué de distinto le sumó a la vida de estas mujeres el hecho de hacer teatro en una etapa ya avanzada de sus vidas.



Foto 7: "Tablas de Mujer". Registro Fotográfico de la Asociación Arena y Esteras



Foto 8: "Tablas de Mujer". Registro Fotográfico de la Asociación Arena y Esteras

En resumen, la metodología aplicada permite explorar la riqueza y diversidad de las experiencias teatrales analizadas, permitiendo que desde las entrevistas y la observación emerjan categorías que conduzcan a un análisis que vincule la vivencia y subjetividad, con la teoría y conceptos del Enfoque de las Capacidades.

De este modo, tomando en consideración los objetivos de los proyectos analizados y el perfil de los participantes, se abordará en los dos siguientes capítulos el marco teórico de referencia para entender los puntos de conexión entre la propuesta de desarrollo de capacidades de Martha Nussbaum y las características de las metodologías desarrolladas desde el Teatro Aplicado.



CAPÍTULO 1: EL VALOR DE LAS ARTES EN LA PROPUESTA DE MARTHA NUSSBAUM

“(…) las artes desempeñan un papel vital, puesto que cultivan poderes de la imaginación que son esenciales para la construcción de ciudadanía (...) (...) Las artes cultivan las capacidades de juicio y sensibilidad que pueden y deben expresarse en las opciones para los ciudadanos” (Nussbaum 1997: 118)

Martha Nussbaum es, junto con Amartya Sen, uno de los principales referentes del Enfoque de las Capacidades (EC). Sus propuestas para el debate público respecto a los desafíos que las sociedades deben asumir para superar la violencia y la deshumanización, cultivando capacidades que permitan la convivencia democrática desde la igualdad y el respeto (2015a), ofrecen una mirada compleja del desarrollo. Esta toma en cuenta aspectos que no suelen ser discutidos ni considerados relevantes en la evaluación de políticas; entre ellos el rol de las emociones, las humanidades y las artes en la construcción de ciudadanía global (Nussbaum 2013, 2011, 2010, 2008, 1997)

Son cuatro los conceptos que se desarrollarán en el presente capítulo dadas las recurrentes referencias que Nussbaum establece entre ellos y su desarrollo a través de la apreciación y práctica artística. El primero refiere a la educación liberal que Nussbaum defiende por ser aquella que garantiza condiciones para lograr democracias sólidas, sostenidas por *ciudadanos del mundo*, capaces de *actuar con sensibilidad y agudeza mental* respecto a los otros (1997: 27). El segundo concepto corresponde al que denomina “Imaginación narrativa”, y que define como la capacidad de “imaginar la situación de otros seres humanos” (2010: 12) y que según propone la autora, es una capacidad que las artes desarrollan con mayor eficacia que otras actividades.

El tercer concepto abordado refiere a las diez Capacidades Humanas Básicas (2007: 88-89) o Capacidades Centrales (2012: 53-54) que Nussbaum propone, y que considera como “lo mínimo y esencial que se exige de una vida humana para que sea digna (...)” (2012: 53), enfocándonos en este estudio a aquellas que es posible estimular desde la expresión artística, como lo son “Sentidos, imaginación y

pensamiento”, “Emociones”, “Razón práctica”, “Afiliación”, “Juego” y “Control sobre el entorno”.

Finalmente, y principalmente a partir de las reflexiones propuestas en su libro “Emociones políticas”, se revisará la importancia que Nussbaum le otorga a las emociones en la cultura política y cómo éstas son moldeadas por una educación pública en la que tengan un lugar relevante experiencias como ceremonias, rituales, canciones y otras expresiones artísticas (2014: 32).

Cabe señalar que estos cuatro conceptos están interrelacionados entre sí y que su comprensión implica una mirada del desarrollo en el que se atiende a las emociones, los sentimientos y las creencias individuales y colectivas (pertenencia, odio, egoísmo, asco, etc) considerando el modo en que influyen en el comportamiento de las sociedades y, en consecuencia, en las oportunidades que éstas ofrecen para el desarrollo de todos sus ciudadanos.

Como se verá más adelante, a partir del análisis de las experiencias de Teatro Aplicado tomadas en cuenta para esta investigación, se establecerán los modos en los que estos cuatro conceptos son expresados desde el lenguaje y vivencia cotidiana de los entrevistados.

1.1 Educación liberal y democracia: actuar con sensibilidad y agudeza mental como ciudadanos del mundo

“(…) deberíamos trabajar para hacer que todos los seres humanos formen parte de nuestra comunidad de diálogo y de preocupaciones, mostrando respeto por lo humano donde quiera que se dé, y permitiendo que ese respeto marque los límites de nuestras políticas nacionales o locales”
(Nussbaum 1997: 88)

Martha Nussbaum es una firme defensora de una educación que estimule capacidades en las personas, más allá del afán de la sociedad de generar modelos educativos orientados exclusivamente a resultados económicos. Para su defensa de la educación liberal, Nussbaum refiere a las ideas estoicas que plantean tres habilidades a desarrollar en los ciudadanos: la habilidad para realizar un examen crítico de uno mismo y sus propias tradiciones; la capacidad de verse como seres vinculados a otros

humanos por lazos de reconocimiento y mutua preocupación, más allá de la región o grupo al que pertenezcamos; y la capacidad de pensar cómo sería estar en el lugar de otra persona, a lo que denomina Imaginación Narrativa (Nussbaum 1997: 27-29)

Desde su punto de vista, compartido en esta tesis, el cultivo de las artes y las humanidades contribuyen al desarrollo de estas capacidades y a que cada ciudadano pueda “ganar la batalla entre los limitados intereses personales y los amplios intereses en la humanidad” (Patrón y Giusti 2015). En esa línea, uno de los objetivos de una propuesta educativa considerada “liberal” debe ser lograr que cada persona se reconozca como parte de un mundo que comparte con otros, es decir, que sea consciente de su condición de *Ciudadano Global*. Sobre ello expresa:

“el ciudadano del mundo legítimamente pasará gran parte de su tiempo aprendiendo sobre la historia y los problemas de la zona del mundo en que vive. Pero, al mismo tiempo, reconocemos que hay algo sobre nosotros todavía más importante que el lugar en que por azar nos encontramos, y que esta más fundamental base de la condición de ciudadanía cruza todas las divisiones y es compartida por todos los seres humanos.” (Nussbaum 1997: 89)

Esta idea alienta a mirar con atención nuestro contexto y referentes locales, pero reconociendo que compartimos la condición de ciudadanos con otros de otras latitudes que quizá no conozcamos, pero que valoramos como parte de un mundo que compartimos. Esa identificación de un mundo compartido que se construye con las acciones de cada uno, es una idea común en las expresiones de Teatro Aplicado. María Emilia de la Iglesia, directora de la Cooperativa de Teatro Comunitario de Rivadavia, Argentina, lo expresa de la siguiente manera:

“Para mí el teatro es identidad. Es encontrarse con uno encontrándose con el otro y construyendo un nosotros (...) (...) Es encontrar un espacio diferente a lo que propone el sistema “normal”: esta cosa rígida y de ceño fruncido. El teatro plantea otra cosa; plantea encontrarte desde otro lugar. Encontrarte con otro, siendo vos, pero siendo otro y siendo un nosotros desde otro lugar y desde una perspectiva diferente.” (Entrevista, 1 de

noviembre de 2015)

Esta idea de un “nosotros”, recurrente en los procesos del Teatro Aplicado (se desarrollará más ampliamente en los capítulos II y III), está estrechamente ligada a la ciudadanía universal o global que propone Nussbaum. La conciencia de un “nosotros” tiene como condición previa la capacidad de concebir una idea propia sobre uno mismo. Es decir de -como señala Ruth O’Brien en el prefacio de “Sin Fines de Lucro”- aplicar el pensamiento crítico necesario para el accionar independiente, más allá del poder de la autoridad y las tradiciones ciegas (Nussbaum 2010:11).

Un paso complementario a la capacidad de autorreflexión es la toma de conciencia de la diferencia cultural como una condición básica para lograr respeto y el diálogo hacia el otro (Nussbaum 1997: 96). Es desde la autorreflexión y la capacidad de reconocer al otro que es posible pensar en un nosotros. Esa misma secuencia (yo-el otro-nosotros) es la que se desarrolla en los procesos de Teatro Aplicado y por lo cual sus metodologías deben ser consideradas en iniciativas que busquen educar para la libertad.

Nussbaum alienta a que las propuestas enmarcadas en los principios de la educación liberal confronten a los alumnos a modos diferentes de hacer las cosas, a estimular la indagación socrática que conlleva al pluralismo, a no dar por sentados los conocimientos y las tradiciones, sino a explorar en caminos que lleven a acercarse a los otros (1997: 55). Detallando su propuesta respecto a aquello que debe promover un país que desee fomentar una “democracia humana y sensible, dedicada a promover las oportunidades de ‘la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad’” (2010: 48- 49) Nussbaum complementa su propuesta con las siguientes aptitudes:

- La aptitud para reflexionar sobre las cuestiones políticas que afectan a la nación, analizarlas, examinarlas, argumentarlas y debatirlas sin deferencia alguna ante la autoridad o la tradición.
- La aptitud para reconocer a los otros ciudadanos como personas con los mismos derechos que uno, de contemplarlos con respeto, como fines en sí mismos y no como medios para obtener beneficios propios mediante su manipulación.

- La aptitud para interesarse por la vida de los otros, de entender las consecuencias que cada política implica para las oportunidades y las experiencias de los demás ciudadanos y de las personas que viven en otras naciones.
- La aptitud para imaginar una variedad de cuestiones complejas que afectan la trama de una vida humana (...)
- La aptitud para emitir un juicio crítico sobre los dirigentes políticos, pero con una idea realista y fundada de las posibilidades concretas que éstos tienen a su alcance.
- La aptitud para pensar el bien común de la nación como un todo, no como un grupo reducido a los propios vínculos locales.
- La aptitud para concebir a la propia nación como parte de un orden mundial complejo (...)

Como veremos más adelante, muchas de estas aptitudes son demostradas por los participantes de los proyectos de teatro seleccionados en esta investigación, haciéndose recurrentes entre ellos expresiones que refieren al logro de haberse liberado de prejuicios, al deseo de ayudar a otros con su ejemplo, a lo gratificante que es crear junto a otros, a la posibilidad de imaginar una vida diferente para sí mismos y los demás.

En síntesis, la educación liberal para la democracia requiere que las sociedades y sus instituciones alienten un sentido de convivencia desde la pluralidad, en el que los individuos sean estimulados en su capacidad de introspección y autorreflexión, como también, en la posibilidad de generar formas colectivas de encuentro e intercambio intercultural desde el respeto y valoración de la diferencia.

1.2 Imaginación narrativa: ver el mundo a través de los ojos de otro ser humano

¿Qué facilidades tienen los miembros de las distintas comunidades, en las escuelas tanto como en la sociedad en su conjunto, de aprender acerca de las creencias – y las no creencias- de las distintas personas del mundo y de entender cómo razonar acerca de las elecciones que los seres humanos deben hacer, aunque sólo sea implícitamente?”
(SEN 2007: 204)

Como refiere la cita de Sen que abre esta sección, uno de los desafíos que tenemos como sociedad para trascender a nuestras individualidades y lograr convivir pacíficamente implica el ejercicio constante de imaginar la situación del otro. Esta idea está estrechamente ligada a la anteriormente planteada sobre la ciudadanía global, en la medida en que ambas requieren que cada persona tome conciencia de aquello que nos vincula a los demás seres humanos, más allá de nuestras particularidades y diferencias.

Pero ¿Qué instituciones o espacios de socialización nos permiten experimentar esto en la vida cotidiana? Como señala Martha Nussbaum en “Sin Fines de lucro” (2010), así como en el discurso que ofreció al recibir el doctorado *honoris causa* de la Universidad de Antioquia el año 2015, “las instituciones educativas deben adjudicar un rol protagónico a las artes y a las humanidades en el programa curricular, cultivando un tipo de formación participativa que active y mejore la capacidad de ver el mundo a través de los ojos de otro ser humano” (Nussbaum 2010: 132). Esta capacidad a la que refiere Nussbaum implica interpretar con inteligencia el relato de cada persona y hacer esfuerzos por entender los sentimientos, deseos y expectativas que cada ser humano posee, bajo la conciencia de compartir un mundo en que todos tenemos el derecho a intentar satisfacer nuestras necesidades (2010: 132-133)

El concepto de Imaginación Narrativa busca dar cuenta de la necesidad de las sociedades de cultivar en las personas emociones asociadas a la empatía y la valoración de la diferencia, y las artes - puesto que cultivan poderes de la imaginación- son esenciales para la construcción de la ciudadanía global a la que las sociedades plenamente democráticas deben aspirar (Nussbaum 1997: 118). Como señala en una entrevista realizada el año 2014 para la revista *Areté*, el desarrollo de la

Imaginación Narrativa es provechoso no solo a causa de su conexión con la compasión, sino a causa de su conexión con la superación del miedo irracional, que es una de las fuentes de las expresiones de violencia en contextos multiculturales.

Por otro lado, dice Nussbaum en entrevista ofrecida a Pepi Patrón y Miguel Giusti el 2015 en la PUCP, que la imaginación es como un músculo que si no se usa, se atrofia. En la medida en que la fortalezcamos y entrenemos, seremos capaces de imaginar, por ejemplo, la situación de una minoría racial. La literatura y otras artes, desde lo planteado por Nussbaum, pueden cumplir un papel muy importante para “entrenar” a los ciudadanos a imaginar la situación del otro.

Nussbaum afirma esta convicción respecto al poder de las artes para el desarrollo de la Imaginación Narrativa tomando en cuenta su propia experiencia de vida. Es desde su vivencia personal como ex alumna de la Baldwin School¹¹ que Nussbaum considera la enseñanza de las Artes Escénicas como un recurso fundamental para el desarrollo de la Imaginación Narrativa, así como de otras capacidades en la persona. Además de su propia vivencia durante su edad escolar, Nussbaum destaca la propuesta del educador, artista y premio Nobel de Literatura, el bengalí Rabindranath Tagore, de gran influencia en proyectos educativos a nivel global. En “Sin fines de lucro” (2010) refiere sobre él lo siguiente:

“Tagore usaba las dramatizaciones para adentrarse en un ámbito tan complicado como el de las diferencias religiosas, invitando a los alumnos a celebrar los ritos y las ceremonias de las religiones ajenas, lo que les permitía entender aquello que desconocían mediante una *participación imaginativa*. En la escuela de Tagore se recurría principalmente a unas producciones escénicas de gran complejidad que combinaban teatro, música y danza para *lograr que los alumnos se ubicaran en distintos roles* con la participación plena de sus propios cuerpos que adoptaban pasos y gestos ajenos. La danza era un elemento clave de la educación, tanto para los niños como para las niñas, pues él consideraba que la exploración de lo desconocido requería la voluntad de dejar de lado la

¹¹ El reconocimiento a la experiencia en esa escuela es tal que Nussbaum dedica su libro “Sin fines de lucro” a sus maestras del liceo y agradece expresamente la oportunidad de haber fundado en él el club de teatro francés.

vergüenza y la rigidez corporal para habitar un nuevo rol”(Nussbaum 2010: 142).

La admiración de Nussbaum por la propuesta pedagógica de Tagore y por la forma en que esta estimula el *pensamiento crítico* y *la imaginación* es conocida (Nussbaum 2010: 22) y en el pasaje citado se destaca el importante papel que juegan las Artes Escénicas en el propósito de estimular en sus alumnos y alumnas la capacidad de asumir roles distintos y desde esa experiencia, tener mayor disposición a comprender las diferencias.

Nussbaum profundiza en el conocimiento sobre la propuesta de Tagore dada su cercanía a la India por sus intereses profesionales y por su vínculo a la familia de Amartya Sen. Esto le permitió conocer de primera mano la experiencia de la madre del Premio Nobel, Amita Sen, quien vivenció la propuesta pedagógica de Tagore desde su primera infancia. Como ex alumna de la escuela que el pensador y artista bengalí conducía y conociendo también su trabajo como bailarín y coreógrafo, Amita Sen relata en su libro “Joy in all work” (1999) su experiencia personal en relación a la propuesta de educación artística que Tagore impartía. En él, Amita Sen transmite la intención de cultivar la emoción y la imaginación desde el ámbito escolar que Tagore defendía, y resalta la importancia de sentir y expresar las emociones propias con autenticidad, identificando que la “formación artística requiere de disciplina y ambición para ampliarse y extender las capacidades de comprensión y expresión.” (Nussbaum 2010: 144)

Como deja ver el testimonio de Amita Sen, la propuesta de Tagore está estrechamente ligada a la premisa de esta tesis. En palabras de Nussbaum, la forma en que Tagore proponía el trabajo desde las artes en la escuela permitía que desde éstas se estimulara el cultivo del propio mundo interior de los alumnos, a la par que su sensibilidad ante los otros, “ya que difícilmente se puede apreciar en el otro lo que no hemos explorado en nuestro propio interior” (2010: 141). Como veremos más adelante, esta idea se constata en las experiencias de Teatro Aplicado analizadas, que tienen en común el hecho de proponer un camino para el reconocimiento del mundo interior individual y, a partir de éste, ser capaces de tender un puente de hacia el otro, mirándolo con atención y curiosidad.

Este puente hacia el otro se construye a través de la imaginación, la cual permite, como menciona Nussbaum en el discurso en la Universidad de Antioquia, superar los prejuicios, la sospecha y el miedo. Es a través de la capacidad de imaginar la situación del otro que desarrollamos empatía, que es un tipo de “intimidad mental con el otro, y una herramienta de gran alcance hacia el cambio de comportamiento” (Nussbaum 2015a) El desarrollo de esta *intimidad mental* es posible a través de las artes dado que éstas preservan y estimulan algo que Donald Winnicott define como un “espacio de juego”. Es a través de ese “espacio potencial” que se establece a través del juego que las personas “(...) experimentan con la idea de la ‘otredad’ de maneras menos amenazantes que un posible encuentro directo con el otro.” (Nussbaum 2010: 135). De este modo, el juego y las artes desarrollan condiciones fundamentales para la democracia en la medida en que nos enseñan a “ser capaces de vivir con otros sin ejercer el control, conectando nuestras experiencias de vulnerabilidad y sorpresa con la curiosidad, el asombro y la imaginación, en lugar de conectarlas con una ansiedad agobiante” (2010: 138)

En conclusión, frente a instituciones educativas que vienen orientándose hacia una educación para la renta, en la que predomina el individualismo y una idea de éxito desvinculada del sentido de colectividad, es fundamental rescatar el papel de las humanidades y las artes en el desarrollo de las personas y de sociedades verdaderamente democráticas. Nussbaum plantea con claridad esta alerta al finalizar con el siguiente párrafo tanto su libro “Sin fines de lucro” (2010) como el discurso al recibir el doctorado honorífico de la Universidad de Antioquia (2015):

“Si el verdadero choque de las civilizaciones reside, como pienso, en el alma de cada individuo, donde la codicia y el narcisismo combaten contra el respeto y el amor, todas las sociedades modernas están perdiendo la batalla a ritmo acelerado, pues están alimentando las fuerzas que impulsan la violencia y la deshumanización, en lugar de alimentar las fuerzas que impulsan la cultura de la igualdad y el respeto. Si no insistimos en la importancia fundamental de las humanidades y las artes, éstas desaparecerán, porque no sirven para ganar dinero. Sólo sirven para algo mucho más valioso: para formar un mundo en el que valga la pena vivir,

con personas capaces de ver a los otros seres humanos como entidades en sí mismas, merecedoras de respeto y empatía, que tienen sus propios pensamientos y sentimientos, y también con naciones capaces de superar el miedo y la desconfianza en pro de un debate signado por la razón y la compasión” (Nussbaum 2010: 189)

En conclusión, es fundamental que las sociedades propicien espacios para el ejercicio de la Imaginación Narrativa (o Imaginación Participativa, como también la denomina). La experimentación a través de las artes constituye ese “espacio potencial” que nos permite situarnos en relación a los otros con mayor asertividad y empatía, logrando una convivencia menos conflictiva y más democrática.

1.3 Capacidades Centrales: condiciones para una vida digna

En “Crear Capacidades”, Nussbaum define “provisionalmente” el Enfoque de las Capacidades (EC) como una “aproximación particular a la evaluación de la calidad de vida y a la teorización sobre la justicia social básica” (Nussbaum, 2012: 28) Algunos años antes, en “Las fronteras de la justicia” planteó una distinción entre su orientación del EC respecto a la de Sen indicando que él se centra en una evaluación comparativa de la calidad de vida, mientras ella lo plantea como una “base filosófica para una teoría de los derechos básicos de los seres humanos que deben ser respetados y aplicados por los gobiernos de todos los países, como requisito mínimo del respeto por la dignidad humana” (2007: 83). En esa medida, introduce la idea de un umbral para cada capacidad, por debajo del cual se considera que los ciudadanos no pueden funcionar de un modo auténticamente humano. De este modo, las Capacidades Centrales propuestas por Nussbaum “configuran instancias universales de una vida humana digna y completa” (Patrón 2011: 169)

Con el fin de generar un debate abierto y amplio al respecto, Nussbaum sugiere una lista de diez Capacidades Centrales¹² cuyo ejercicio y garantía debería conducir a “llevar una vida digna y próspera por encima de unos mínimos exigibles” (2012: 53).

12 La primera versión de la lista aparece en “Las fronteras de la justicia” (editada el 2006). La segunda en “Crear Capacidades” (2011)

Estas capacidades se refuerzan mutuamente y todas tienen una importancia básica para la justicia social. “Una sociedad que desatienda alguna de ellas para promover las otras está en falta con sus ciudadanos, y en esta falta atenta contra la justicia.” (Nussbaum 2007: 87). A diferencia del Enfoque de Derechos, en el que la acción de los Estados suele limitarse a no interferir en su ejercicio, en el EC se espera que los gobiernos diseñen medidas para lograr que los ciudadanos logren superar los obstáculos que limitan su capacidad de actuación real y efectiva (Nussbaum 2007: 286). Es por ello que la lista resulta relevante, dado que permite evaluar si los gobiernos están dirigiendo o no esfuerzos en el desarrollo de dichas capacidades. Sin embargo, esta obligación de garantizar las condiciones básicas para elegir y vivir una buena vida no debe limitarse a los Estados, ya que corresponde – también- “a la sociedad civil en sus diferentes formas y densidades organizativas” (Patrón 2011: 171).

Antes de pasar a revisar la lista que Nussbaum sugiere y de establecer la conexión entre esta y el ejercicio de apreciar y explorar desde las artes, pasaremos a precisar lo que la autora define como Capacidades Centrales. Nussbaum, valiéndose de los alcances de la propuesta de Sen, define capacidades como la libertad sustantiva de alcanzar combinaciones alternativas de funcionamientos, que implican interrelación entre facultades personales y condiciones propiciadas por el entrono político, social y económico (Nussbaum 2012: 40). Las capacidades básicas (facultades innatas de cada persona) deben ser estimuladas por un contexto que permita que éstas se desarrollen como “capacidades combinadas”, es decir, como un conjunto de oportunidades para elegir y actuar. Las capacidades son importantes en la medida en que puedan traducirse en funcionamientos (2012: 45). Es a partir de estas nociones que Nussbaum propone esta lista de diez capacidades como “metas generarles que luego podrán ser especificadas por cada sociedad en el proceso de elaborar una versión de los derechos básicos que esté dispuesta a reconocer” (2007: 87). A partir de la pregunta “¿qué se necesita para que una vida esté a la altura de la dignidad humana?” (2012: 53) y desde esta pretensión universalista y opuesta al relativismo cultural (2007: 90), Nussbaum propone la su lista de diez Capacidades Centrales.

El orden en el que presenta estas capacidades no refiere a una priorización o valoración especial hacia ellas. Sin embargo, resulta resaltante que las tres primeras

capacidades de la lista, *Vida, Salud física e Integridad física*, estén asociadas a las condiciones necesarias para llevar una vida prolongada, libre de agresiones y saludable. Sin duda, el logro de estas capacidades está directamente condicionado por factores externos que dependen menos directamente de la agencia de las personas. Es por ello que para fines de esta investigación, como se señaló en la sección correspondiente a la metodología, serán seis las capacidades centrales analizadas en relación al impacto de la práctica teatral sobre ellas. Estas son: Sentidos, imaginación y pensamiento; Emociones; Razón práctica; Afiliación; Juego y Control sobre el propio entorno.

La lista completa de capacidades humanas centrales de Nussbaum incluye¹³:

1. ***Vida***; Poder vivir hasta el término de una vida humana de una duración normal; no morir de una forma prematura o antes de que la propia vida se vea tan reducida que no merezca la pena vivirla.
2. ***Salud física***; Poder mantener una buena salud, incluida la salud reproductiva; recibir una alimentación adecuada; disponer de un lugar apropiado para vivir.
3. ***Integridad física***: Poder desplazarse libremente de un lugar a otro; estar protegidos de los ataques violentos, incluidas las agresiones sexuales y la violencia doméstica; disponer de oportunidades para la satisfacción sexual y para la elección en cuestiones reproductivas.
4. ***Sentimientos, imaginación y pensamientos***; Poder utilizar los sentidos, la imaginación, el pensamiento y el razonamiento, y hacerlo de modo “verdaderamente humano”, un modo formado y cultivado por una educación adecuada (...) Poder usar la imaginación y el pensamiento sin restricción de la libertad para la experimentación de obras artísticas y actos religiosos, según la propia elección. Poder usar la propia mente en condiciones protegidas por las garantías de libertad de expresión política y artística, y por la libertad de

¹³ La lista se detalla en Las Fronteras de la Justicia (2007), Crear Capacidades (2012) y en las notas de Emociones Políticas (2014)

práctica religiosa. Poder disfrutar de experiencias placenteras y evitar el dolor no beneficioso.

5. **Emociones**; Poder sentir apego por cosas y personas externas a nosotros mismos. Poder amar a quienes nos aman y se preocupan por nosotros, y sentir duelo por su ausencia; en general, poder amar, apenarse, sentir añoranza, gratitud e indignación justificada. Que no se malogre nuestro desarrollo emocional por culpa del miedo y la ansiedad. (defender esta capacidad significa defender a su vez ciertas formas de asociación humana que pueden demostrarse cruciales en el desarrollo de aquella)¹⁴
6. **Razón práctica**; Poder formarse una concepción del bien y reflexionar críticamente acerca de la planificación de la propia vida (Esto implica una protección de la libertad de conciencia y de la observancia religiosa)
7. **Afiliación**; a) Poder vivir con y para los demás, respetar, valorar y apreciar la vida de otros; participar en formas diversas de interacción social; ser capaces de imaginar la situación del otro; b) Disponer de las bases sociales necesarias para que no sintamos humillación y sí respeto por nosotros mismo; que se nos trate como seres de igual valía que los demás (bajo ninguna forma de discriminación)
8. **Otras especies**; Poder vivir una relación próxima y respetuosa con los animales, las plantas y el mundo natural.
9. **Juego**; Poder reír; jugar y disfrutar de actividades recreativas.
10. **Control sobre el entorno**; a) Político: Poder participar de forma efectiva en las decisiones políticas que gobiernan nuestra vida; tener derecho a la participación política y protección de la libertad de expresión y de asociación. b) Material: Poder tener propiedades, oportunidades de trabajo en condiciones

¹⁴ Desde esta tesis se defiende que las artes constituyen una vía hacia esas formas de asociación humana que estimulan el desarrollo de las emociones.

de igualdad. Ser capaces de trabajar manteniendo relaciones valiosas y positivas de reconocimiento mutuo.

De estas diez capacidades, se considera que son seis las que se estimulan a partir del trabajo escénico. *Sentidos, Imaginación y Pensamiento; Razón Práctica y Juego*, como se verá en el Capítulo II, son transversales e inherentes al trabajo escénico. Mientras *Emociones, Afiliación y Control sobre el Entorno*, pueden resultar como efecto de éste.

Respecto a la lista, y a pesar de que recurrentemente señala que el orden en que presenta las diez capacidades no implica ningún tipo de jerarquía, la propia Nussbaum considera que *afiliación y razón práctica* desempeñan un papel *arquitectónico*, pues organizan y tienen una presencia dominante sobre las demás (2012: 59).

Razón Práctica, dado que ésta implica la centralidad de la elección dentro de la noción general de capacidad entendida como libertad y refiere a la oportunidad de cada persona de planificar su propia vida de acuerdo a sus propios criterios (2012: 60). Como veremos más adelante, esta capacidad se manifiesta en expresiones de los entrevistados asociadas a poder proyectar un destino diferente para sus propias vidas, en función a lo que ellos consideran valioso (“ser el guionista de su propia historia”, en palabras de algunos de los entrevistados)

Afiliación desempeña un papel determinante en la medida en que ser respetado como ser social y tener la posibilidad de deliberar públicamente sobre políticas públicas y otros temas que nos implican colectivamente, es una condición fundamental para garantizar el desarrollo de otras capacidades en pro de una vida digna. La afiliación está directamente relacionada a los ya mencionados conceptos de “Imaginación Narrativa” y “Ciudadanía global”, dado que estos implican la consciencia de ocupar un espacio que compartimos con otros, en el que nuestras acciones (definidas por nuestras emociones, como veremos en la siguiente sección), influyen en la posibilidad de convivir pacíficamente.

Al respecto, la propia Nussbaum señala, usando como ejemplo la experiencia de coro barrial de Hyde Park, en Chicago, que son diversos los efectos asociados a la

afiliación en la vida de los niños y jóvenes que participan de éste (2010: 155). En primer lugar, el coro le da a los niños y niñas la oportunidad de vivir una experiencia intensa junto a otros de distinto origen racial y socioeconómico. En segundo lugar, al interpretar música de diversos lugares del mundo, los participantes del coro se vinculan a otras culturas, mostrando predisposición a aprender de éstas. De este modo, desarrollan una mirada curiosa y respetuosa de la diferencia, a partir de la cual “van entendiendo cuál es su papel en el mundo y en la comunidad local” (Nussbaum, 2010: 155). Los testimonios de participantes de los proyectos de Teatro Aplicado analizados evidencian logros semejantes.

La curiosidad, el respeto y la compasión, como se verá en la siguiente sección, son emociones que las instituciones pueden educar y que nos permiten comprendernos a nosotros mismos desde la posibilidad de ponernos en los zapatos del otro.

1.4 El rol de las emociones: el placer de reconocer nuestra vulnerabilidad compartida

“¿Cómo puede la cultura pública de una nación que rechaza la oficialización de cualquier religión o ideología particular contar con la sustancia y textura suficientes para producir la poesía, la oratoria y el arte que conmueve a las personas reales?(...) (...) La poesía, la música y el arte son grandes factores unificadores: pueden sacar a las personas de un ensimismamiento y forjar una comunidad compartida”
(Nussbaum 2014: 468-469)

“Algunas obras de arte nos animan a ver las dificultades humanas comunes y a allegarnos a otras personas que no son como nosotros; esas obras estarán entre aquellas que más se valoran en una sociedad sensata”
(Nussbaum 2014: 467)

Una de las principales preocupaciones que Nussbaum manifiesta radica en identificar maneras en que las sociedades puedan lograr mantener principios e instituciones políticas que garanticen la libertad e igualdad por todas las personas (2012: 36). En su propuesta, las emociones juegan un papel fundamental para lograr esto, ya que estas pueden ser un apoyo o impedimento en un programa de realización de las capacidades humanas (2012: 211). Sin desarrollo emocional, una parte de nuestra capacidad de razonar como criaturas políticas, desaparecería (2008: 23-24). Pero es posible

propiciar este desarrollo desde normas sociales que pueden influir en la modelación de emociones relevantes en el ámbito de la política (2012: 213).

El debate sobre las emociones políticas es especialmente pertinente hoy en día, ya que las sociedades contemporáneas enfrentan desafíos respecto a la capacidad de convivir garantizando la igualdad y el respeto a la dignidad humana de todas las personas, por encima del asco, la vergüenza o la envidia. Como señala Nussbaum, y se hace alarmantemente urgente en su país ante las medidas que el gobierno de Donald Trump viene adoptando, “la sociedad puede muy bien inculcar el desagrado y la indignación por la vulneración de los derechos políticos básico de las personas” (2014: 20).

Es en respuesta a estas preocupaciones que Nussbaum imagina una sociedad en la que las políticas e instituciones propicien el surgimiento de sentimientos como la compasión ante la pérdida y la indignación ante la injusticia, y generen medidas que limiten el egoísmo, la codicia y la agresividad ansiosa (2014: 218), así como la envidia y el asco, en aras de una *simpatía* inclusiva (2014: 15). Las emociones “(...) implican necesariamente valoraciones cognitivas, formas de percepción y/o pensamiento cargadas de valor y dirigidas a un objeto y objetos” (2014: 33), y por tanto, se pueden formar desde medidas adoptadas por los gobiernos, por ejemplo, mediante la retórica política, las canciones, los símbolos y el contenido y la pedagogía de la educación pública (2014: 36).

Entonces ¿Un proyecto político debería ocuparse de generar mecanismos para cultivar sentimientos de empatía y amor hacia los otros y hacia la misma sociedad? Coincidiendo con Nussbaum, proponemos que sí, que es necesario atender a generar fuentes de confianza y generosidad, ese “erótico movimiento de la mente y el corazón hacia el exterior”, hacia lo amable que se desarrolla en la primera infancia a través del vínculo con la madre y/o el padre, pero que es posible sostener si las sociedades priorizan implementar políticas que permitan “(...) imaginar, maravillarse, sentir emociones como el amor y la gratitud, que presuponen que la vida es más que un conjunto de relaciones comerciales (...)” (Nussbaum y Sen 1996: 16). Ese ideal de sociedades movilizadas desde el amor se vuelve real a partir de experiencias compartidas, y las artes propician algunas muy poderosas. Es a través de experiencias

sensibles de reconocimiento del otro que podemos trascender hacia emociones que nos permitan convivir mejor.

Pero ¿Por qué la concepción y experimentación del amor es importante para las sociedades? ¿Qué entiende Nussbaum por amor y cómo se aplica al ámbito público? A partir de los estudios sobre el desarrollo de la psicología infantil de Winnicott, Nussbaum define al “amor” como un reconocimiento placentero del otro como ser valioso, especial y fascinante, que contiene un impulso por entender su punto de vista e implica generar formas de interacción, diversión y reciprocidad, en las que se expresa gratitud por un trato afectuoso y culpa por los deseos o actos agresivos propios; así como, confianza y suspensión de las demandas ansiosas de control (2014: 214). De este modo, el concepto de amor que contempla implica tres aspectos: compasión (interés por las vicisitudes que otros padecen); reciprocidad (que nos tratemos no como medios, sino como agentes y fines); y, finalmente, individualidad (a cada individuo le corresponde vivir su propia vida) (2008: 527-529). Estas emociones y sentimientos son afines a los que experimentan los niños cuando juegan, y los adultos cuando participan de procesos de creación escénica, como se verá en los testimonios analizados en el Capítulo III.

Las principales ideas planteadas por Nussbaum en torno a las emociones se desarrollan en dos de sus libros: “Paisajes del pensamiento” (2008) y “Emociones políticas” (2014). En ambos textos se ocupa de sustentar los modos en que las artes contribuyen al desarrollo de sentimientos morales que cultivan nuestra humanidad. En el primero destaca las posibilidades que ofrece la aproximación a obras literarias respecto a la capacidad de imaginar lo que otros experimentan y explora en las posibilidades de la vida humana de una manera placentera y segura, sumergiéndonos en nuestro propio mundo interior (2008: 274).

Nussbaum detalla los niveles y tipos de emoción que en relación a una obra literaria es posible experimentar (2008: 278). A través de ellas podemos desarrollar emociones hacia los personajes, por un sentido de identificación o distancia hacia los ellos. También es posible desarrollar emociones hacia el “autor implícito”, es decir, hacia el sentido de la vida que se encarna en el conjunto global de la obra; como también, emociones hacia nuestras propias posibilidades, es decir, hacia las maneras que

encontramos de vincularnos a la obra. Ese “espacio potencial” en el que la actividad estética nos sitúa nos permite explorar y poner a prueba muchas posibilidades de la vida (2008: 279).

En la tarea de comprender la dimensión de las emociones en la vida de las personas y en su relación con el ámbito de la política, las humanidades y las artes cumplen una papel fundamental, ya que “para hablar con propiedad sobre las emociones humanas se requiere experiencia en la vida de las personas, haber leído mucho sobre una serie de dificultades humanas, y estar dotados de un grado inusual de intuición y comprensión tanto del sufrimiento como de la alegría” (Nussbaum, 2012: 214-215). La experimentación artística constituye una de esas *experiencias en la vida de las personas* que permite trascender al comportamiento ordinario y mirarnos reconociendo la influencia de aspectos más allá del racional en nuestras decisiones, ampliando el universo de referencias para poder mirar el mundo desde diversos ángulos. Es decir, desde las artes podemos acercarnos a “esos complejos elementos de la experiencia humana en los que están cifradas nuestras esperanzas de culminación y estabilidad políticas” (2012: 215). En esa dirección y –específicamente– sobre las obras de arte narrativas (ya sean musicales, visuales o literarias), Nussbaum destaca que éstas desempeñan un papel esencial en la comprensión de uno mismo, pues proporcionan información sobre historias de emociones que, de otro modo, difícilmente obtendríamos (Nussbaum, 2008: 272). Por lo tanto, amplían nuestro rango de conocimiento de la diversidad de emociones por las que los seres humanos, en distintos contextos y épocas, atravesamos.

Para lograr esa amplitud de emociones que nos permitan mirar al mundo más allá de nosotros mismos, es necesario reconocer que los seres humanos somos vulnerables, es decir, reconocernos en los otros desde los aspectos más primarios que compartimos como especie. En la entrevista ya referida realizada en la PUCP (2015) Nussbaum plantea la siguiente idea:

“Creo que debemos vivir de modos que nos hagan vulnerables a otros. Debemos buscar el amor profundo, las vinculaciones políticas, la amistad (...) (...) requiere pensar en qué formas de vulnerabilidad son parte de una vida humana que florece, cómo debemos apoyarlas (por ejemplo,

dándole tiempo de ocio a las personas para que cultiven amistades y lazos familiares)" (Patrón y Giusti, Entrevista a Martha Nussbaum. 2015).

Esa conciencia de la vulnerabilidad se constata no exclusivamente desde la autorreflexión o capacidad de deliberación (razón práctica), sino desde la vivencia y el placer. Nussbaum señala en sus libros muchos ejemplos de cómo desde la literatura, las artes escénicas o el arte público es posible generar ese tipo de experiencias compartidas y las defiende planteando que "lo que es deseable es crear ocasiones en que la gente reflexione, pero también ocasiones en que no sean tan autoconscientes (...) (...) El arte puede ser una de esas ocasiones." (Modzelewski 2014: 328-329).

Las artes ocupan un lugar central en los intentos por generar una cultura política afín a las emociones de amor y generosidad, dado que propician "espacios potenciales" a través de los cuales vivenciamos la realidad de un modo extracotidiano. El arte es juego en la medida en que se basa en convenciones en las que se asumen roles (artista-obra- público), y como dice Nussbaum "el juego ofrece una vía placentera de explorar el mundo de las posibilidades humanas (...) (...) implica de manera fundamental un juego de roles y supone, por consiguiente, un desarrollo de la empatía" (2014: 217). Es asumiendo una actitud lúdica ante los demás que aceptamos nuestra propia vulnerabilidad y la de los otros, generando vínculos empáticos.

Pero ¿Cómo se logra el cultivo de las emociones desde y más allá de la dimensión personal? ¿Cómo se escala a dimensiones institucionales o, incluso, nacionales? Nussbaum se plantea una pregunta semejante y la responde de la siguiente manera:

"¿Dónde se generan las emociones públicas? Al oír esa pregunta, pensamos de inmediato en la retórica de los líderes políticos, y ese es, desde luego, un "escenario" muy importante de la cultivación de la emotividad. Pero los líderes lideran de muchas formas. Lideran con sus cuerpos, con su ropa, con sus gestos. Y el Estado, concebido en un sentido más amplio, genera emotividad pública mediante múltiples estrategias: a través de monumentos, parques y obras de arte públicos, a través de canciones, símbolos, películas y fotografías oficiales, a través de la

estructura del sistema educativo, a través de otros tipos de debate colectivo, a través del uso público del humor y la comedia, o incluso influyendo en la función pública del deporte” (Nussbaum, 2014: 246).

Es a partir de experiencias sensibles compartidas (las propuestas artísticas lo son) que es posible generar una emotividad pública que nos permita aceptar nuestra vulnerabilidad e incluso, disfrutar de reconocerla como compartida, como se verá en breve respecto a los festivales trágicos y cómicos en la antigua Grecia. Nussbaum propone diversos ejemplos que dan cuenta de cómo los distintos mecanismos que la cita anterior señala se han dado y dan continuamente en la política, las instituciones y las ciudades.

En el Perú, la atención que se le ofrece a la Parada Militar realizada durante las celebraciones de Fiestas Patrias es un ejemplo de cómo desde el Estado se promueven determinadas emociones públicas que, en este caso, están asociadas a la permisividad de nuestra sociedad respecto a las jerarquías, el autoritarismo y el uso de la violencia. Sin embargo, también podemos referir a ejemplos significativos de experiencias artísticas que generaron sensibilidades y sentidos comunes compartidos, y que influyeron en la vida pública en el Perú. Aunque no se trate de iniciativas del Estado sino- por el contrario- a formas de resistencia e incidencia desde la ciudadanía, las continuas acciones realizadas por el Colectivo Sociedad Civil durante el año 2000, en los meses previos a la caída del régimen fujimontesinista, como “Lava la bandera” o “Pon la basura en la Basura”¹⁵, son un claro ejemplo de que es posible cultivar emociones políticas desde experiencias estéticas que movilicen la sensibilidad y la deliberación pública.

Los ejemplos anteriormente mencionados evidencian la forma en que acciones públicas pueden producir emociones públicas. Sin embargo, para que éstas respondan y orienten a la sociedad a convivir en democracia, es necesario cultivarlas sostenidamente y las instituciones educativas tienen un papel fundamental en esto. Como ya se ha comentado en la sección 4.2, correspondiente al concepto de “Imaginación Narrativa”, Nussbaum destaca la propuesta pedagógica de Tagore como

¹⁵ Para mayor información sobre estas acciones, revisar “Desobediencia simbólica: *Performance*, participación y política al final de la dictadura fujimorista” de Vich, V.

un ejemplo práctico de cómo educar en el cultivo de las emociones desde una lógica institucional.

Nussbaum destaca del trabajo desarrollado por Tagore en su escuela (en especial, en el efecto en el empoderamiento de las niñas) su énfasis en la cultivación de una amplia diversidad de emociones profundas pero no desconectadas de hechos y fenómenos del contexto social y político (2014: 122-123). De este modo, “Desde la cultivación del paisaje emocional interior de cada una de las personas, estas se proyectaban luego hacia el mundo, más amplio, de la ciudadanía en una nación del futuro” (2014: 123). Esto era reforzado por un sentido de individualidad liberadora que permitía una valoración de la autenticidad de cada uno, que alentaba una simpatía y solidaridad general, que se lograba, según el análisis de Nussbaum, por la transmisión de sus ideas desde el humor y desenfado, lo que generaba una conexión y proximidad mayor con sus alumnos y alumnas. Finalmente, destaca que sus enseñanzas eran transmitidas a través de un “espíritu de creatividad erótica subversiva” que tenía como efecto la superación del miedo y motivaba un “espíritu de intrepidez libertaria” que conducía a sus alumnas a liberarse de la vergüenza y el miedo (2014: 124)

Otro ejemplo de expresiones públicas de cultivo de las emociones en la historia es el del papel que los festivales trágicos y cómicos jugaron en la antigua Atenas. En ellos la ciudadanía se reunía para experimentar formas de deliberación pública que daban lugar a la expresión de emociones diversas; es decir, la deliberación pública estaba determinada por las emociones que la pieza teatral despertaba. Eran diversos los elementos que generaban una disposición propicia para la deliberación y el reconocimiento como ciudadanos en el teatro griego. Nussbaum destaca:

“Las obras teatrales, tanto las trágicas como las cómicas, eran valoradas no sólo estilísticamente, sino también por su mensaje, y, en ese sentido, se ponía el acento en la reflexión y la instrucción ciudadanas. Incluso la disposición del escenario y el público en el teatro contribuían a ese énfasis: en vez de estar sentados en la oscuridad, en aparente aislamiento individual los unos respecto a los otros, mirando hacia el espectáculo iluminado que se escenificaba frente a ellos (como, de hecho, sucede en

muchas funciones teatrales modernas), los espectadores, sentados al sol, veían a través de la acción escénica los rostros de sus conciudadanos allí presentes junto a ellos” (2014: 314)

Las características a las que refiere Nussbaum sobre el teatro griego son comunes a las de los proyectos de Teatro Aplicado, ya que el propósito trasciende a la pretensión profesional de generar un producto artístico, para priorizar el reconocimiento de los miembros como parte de una colectividad. Otro de los elementos integradores que la experiencia de los festivales teatrales en Grecia permitía era el reconocimiento de la condición de vulnerabilidad compartida, que generaba sentido de empatía:

“Ser espectador de tragedias teatrales cultiva la conciencia emocional de unas posibilidades humanas compartidas, arraigadas en nuestra vulnerabilidad física corporal” (2014: 312).

“En definitiva, la experiencia de ser espectadores de una tragedia teatral, por la atención insistente de esta a la vulnerabilidad corporal, es un mecanismo poderoso de superación de la segmentación en la vida social” (2014: 320).

Para Nussbaum las tragedias teatrales del tipo a las que hace referencia “favorecen la adquisición de una intuición y una comprensión emocionales que conectan a las personas con la realidad, no ya de lo que sufren los de su propio bando, sino también de lo que este está infligiendo a otras personas” (2014: 315). De este modo, al experimentar sentimientos y pensamientos propiciados por la escena, los espectadores se cuestionaban sobre las causas y consecuencias de los hechos representados, es decir, ejercían una evaluación crítica y moral sobre ellos. Al respecto, Nussbaum señala:

“(…) la tragedia teatral en la antigua Atenas producía (y produce) mucho más a menudo un fermento crítico en el que las personas se preguntan a sí mismas cuánto del sufrimiento que ven en el escenario es en realidad el resultado de cosas que no pueden cambiarse, y cuánto es atribuible a la mala conducta humana. La tragedia sin duda nos muestra los límites de la

ambición humana, pero no propiciando la parálisis de la voluntad ni acallando preguntas incómodas sobre la culpa, la responsabilidad y las posibilidades de cambio.” (2014: 321).

La otra cara de la moneda de la tragedia es la comedia. Mientras la primera hace hincapié en nuestra fragilidad física y fomenta la compasión, la segunda motiva en el espectador un deleite por la propia naturaleza física de los seres humanos y por las situaciones absurdas a las que esta nos puede conducir (2014: 329). En estas obras se “acepta la vulnerabilidad como algo común a todos, como nada más que una condición que acompaña al hecho de estar vivos, vinculada a la alegría de vivir” (2014: 329).

Como se puede ver en los diversos casos que Nussbaum propone como ejemplos de las maneras en que las sociedades pueden cultivar emociones, en su análisis, el humor, la risa y el juego son factores que contribuyen a experimentar la sensación de proximidad y vínculo como elemento integrador de las personas. En palabras de Nussbaum, “(...) la risa, sin dejar de ser alegre y desenfadada (o, precisamente, por ser así), puede superar el asco y promover el bien común” (2014: 378) Al hacer una crítica al proyecto “religión de la humanidad” de Comte, Nussbaum identifica que la rigidez y poco espacio para la risa y la imaginación que él concebía, conducirían al fracaso de su propuesta. Sobre esto reflexiona:

“El humor es contextual y cultural, requiere de cierto sentido de la intimidad y de unos antecedentes compartidos, por lo que es imposible que alguien que no se toma la diferencia cultural ni la individualidad en serio tenga sentido del humor o sepa valorarlo. El humor implica normalmente también un sentido de la sorpresa y una pasión subyacente por el desafío y la subversión” (2014: 87).

Es por esta valoración del potencial subversivo y a la vez integrador del humor y el juego que Nussbaum destaca un proyecto de arte público, esta vez contemporáneo, en la ciudad de Chicago: el Millennial Park. En entrevista otorgada a Helena Modzelewski, M. Nussbaum expresa la siguiente idea sobre este y su conexión con los festivales griegos:

“(…) consiguen que los espectadores simplemente salten juntos bajo un chorro de agua, y eso es lo que una ciudad necesita, gente de todas las edades, razas y demás chapoteando alrededor de un estanque riendo, y eso no es reflexión aunque tampoco es ajeno a la reflexión, pero es algo más. Lo que estos festivales hacen, yo lo comparo con la antigua tragedia griega y los festivales cómicos: tiran abajo las barreras y provocan experiencias comunitarias, en parte debido a que no son reflexivos. Entonces pienso que se necesita una más amplia gama de categorías, porque a veces lo que falla es que la gente no reflexiona lo suficiente, estoy de acuerdo, pero a veces lo que falla es que no ríen lo suficiente o no lloran lo suficiente. Entonces esta es mi reserva en relación a la autorreflexión. Creo que la reflexión no es por sí misma suficiente para explicar el fenómeno de la educación de las emociones.” (Modzelewski 2014: 327)

Como se aprecia en los ejemplos que Nussbaum propone, resulta fundamental para el cultivo de las emociones políticas el hecho de que los ciudadanos podamos compartir actos rituales que creen áreas de expresión y memorias compartidas (2014: 84- 85). Coincidentemente, las propuestas teatrales que aquí se analizarán comparten el sentido ritual al que Nussbaum refiere, dado que establecen dinámicas de trabajo fuera de lo cotidiano, en las que los participantes generan códigos propios que reafirman su sentido de pertenencia al grupo.¹⁶

Estos actos rituales y artísticos implican recuperar el sentido lúdico natural en la infancia, trascendiendo al narcisismo (2014: 220), permitiendo tender un puente entre las emociones particulares y la compasión general (2014: 245). En consecuencia, la cultura pública debería contar con “suficientes episodios de amor inclusivo, con suficiente poesía y música, con suficiente acceso a un espíritu afectivo y lúdico, como para que las actitudes de las personas para con las demás y para con la nación que todas ellas habitan no sean una mera rutina inerte” (2014: 386).

16 Por ejemplo, juegos teatrales recurrentes como el “zip, zap, boing” -que propone la transmisión de energía de una persona a otra, en un círculo- funcionan como una experiencia compartida que permite reconocer los logros respecto a la capacidad de expresión que los participantes van alcanzando conforme se desarrolla el trabajo, a lo largo del tiempo.

Justamente, el hecho de no actuar sólo en función a la norma o a una rutina enajenada, es algo que Nussbaum rescata del comportamiento de los artistas y los proyectos de arte público, ya que contribuyen a que la cultura pública se nutra de algo que:

“(…) esté profundamente arraigado en el corazón humano y extraiga de este sus sentimientos más poderosos, incluidos la pasión y el humor. Sin estos, la cultura pública no deja de ser tan superficial como desapasionada e incapaz de motivar a las personas para que realicen el más mínimo sacrificio de su interés particular personal en aras del bien común” (2014: 61- 62).

En conclusión, la actividad estética y el “espacio potencial” que esta genera, une el placer de explorar nuestra subjetividad pero vinculándonos a los otros, disfrutando de la vulnerabilidad compartida y cómo ésta se expresa. De este modo, al ejercitar este tipo de comprensión nos protegemos frente al sentimiento áspero y arrogante de autosuficiencia, desarrollamos una mayor comprensión de nuestra propia geografía emocional, manteniendo nuestra personalidad en una condición abierta y permeable (Nussbaum 2008: 280).

Es así que el desafío de las sociedades y a lo que contribuyen directamente las artes es a despertar “un espíritu de amor cívico que impulse a las personas a trascender las suspicacias y las divisiones para apoyar proyectos comunes con entusiasmo sincero” (Nussbaum 2014: 452).

CAPÍTULO 2: EL TEATRO APLICADO, UN CAMINO PARA FLORECER

“Otro mundo es posible, si somos capaces de imaginarlo”
(Ricardo Talento, Director del Circuito Cultural Barracas)

Las proyectos teatrales de los cuales han sido parte las personas que constituyen el objeto de estudio de esta investigación tienen características particulares que es necesario exponer para lograr diferenciar aquellas prácticas escénicas que buscan contribuir al Desarrollo Humano (consciente o inconscientemente), de aquellas que persiguen otros fines¹⁷. El presente capítulo busca contextualizar las propuestas de Teatro Aplicado de las cuales han sido parte las personas que constituyen la muestra de este estudio. Esta conceptualización se establece a partir de la revisión de debates y prácticas previas de reconocida influencia, impulsadas por referentes que definieron derroteros sobre el potencial del teatro en la transformación de la sociedad y que han influenciado, directa o indirectamente a los líderes de los proyectos seleccionados. Entre estos referentes se encuentran Augusto Boal, el grupo Yuyachkani y el movimiento de Teatro Comunitario que se viene gestando en Argentina en los últimas décadas, entre otros.

Como se verá a continuación, las prácticas teatrales que persiguen fines más allá del estético tienen larga data y se han dado en diferentes contextos. Incluso, la terminología utilizada para referir a ellas ha variado con el tiempo (Teatro Político, Teatro del Oprimido, Teatro para el Desarrollo, etc). Tomando en cuenta los antecedentes, se aborda a continuación una aproximación al concepto de Teatro Aplicado basada, principalmente, en el libro titulado “Teatro aplicado”, de Tomás Motos y Domingo Ferrandis (2015).

¹⁷ Hay expresiones teatrales que persiguen fines económicos, puramente estéticos o que tienen como única finalidad entretener y se valen del refuerzo de estereotipos, jerarquías culturales o expresiones discriminatorias para lograr este propósito. Los proyectos de Teatro Aplicado, sí persiguen fines asociados al EC.

2.1 Aproximaciones al concepto de Teatro Aplicado:

Para clasificar los proyectos que hacen parte de este estudio hemos considerado el concepto de Teatro Aplicado como aquel que los vincula. El concepto de Teatro Aplicado es relativamente reciente; Sin embargo, las reflexiones y experiencias que reconocen la relación entre teatro y desarrollo datan de muchas décadas atrás, incluso refieren a los orígenes rituales de la necesidad de expresión escénica intrínseca al ser humano.

Durante el siglo XX, teóricos y creadores como Bertold Brecht y Augusto Boal plantearon debates sobre la función social del teatro y su potencial para incidir en lo público. Brecht, por ejemplo, trabajó con obreros, campesinos, escolares y otros “no actores” buscando sostenidamente “subordinar todos los principios a la finalidad social que nos hemos propuesto cumplir con cada obra” (Brecht 2004: 98). De este modo, su teatro se basaba menos en el individuo y más en la colectividad; más en la distancia crítica del espectador, que en su adormecimiento respecto a la “ilusión de realidad” del teatro burgués (2004: 30-31). En este aspecto, y al igual que Nussbaum, Brecht consideraba que las emociones no son puramente individuales y que se cultivan socialmente. Así lo sugiere en el siguiente fragmento:

“Cuando somos capaces de compartir las emociones de otros seres humanos, de los seres humanos de tiempos pasados, de otras clases, etc., en las obras de arte que han llegado hasta nosotros, tenemos que suponer que participamos de intereses que eran entonces comunes a todos los seres humanos.” (Brecht 2004: 23)

De este modo, desde su propuesta de Teatro Épico, Brecht propuso que el arte permita aproximar al público a la realidad como algo que puede ser transformable. Este reconocimiento del poder de las artes, y en especial del teatro, para intervenir en la realidad desde un rol activo de quien hace parte de la experiencia, es tomado y desarrollado por las distintas propuestas que se reúnen en el concepto de “Teatro Aplicado”.

En esta sección se buscará establecer un marco conceptual y de experiencias que permita identificar las características que comparten los proyectos que se han tomado como caso para el desarrollo de esta investigación, identificando sus conexiones con referentes que han nutrido las experiencias de Teatro Aplicado en distintas partes del mundo.

2.1.1 Un concepto reciente. Una práctica de larga data

Según Tomás Motos, el término Teatro Aplicado empieza a utilizarse en el ámbito anglosajón para “referirse al uso del teatro en *otros escenarios* y con *otras finalidades* distintas a las del teatro convencional” (2015: 10). El foco de estas propuestas está dirigido a “ayudar a individuos o colectivos (sociedades u organizaciones) con carencias en alguna dimensión personal o social, vivida como privación y concretada en insatisfacción, exclusión, marginación u opresión” (Motos 2015: 10). Para dicho autor, la esencia del teatro aplicado está en “promover el cambio en el ámbito personal y social, desde la reflexión y la acción, ya sea en la educación formal y no formal, en la acción social, en la psicoterapia o en la formación continua dentro de la empresa” (2015: 11).

Las propuestas de teatro aplicado varían de acuerdo al bagaje y objetivo de las personas o instituciones que las lideran. Sin embargo, Prendergsat y Saxton (2009) plantean nueve categorías que organizan el campo del Teatro Aplicado en: teatro en la educación, teatro popular, teatro del oprimido, teatro en la educación para la salud, teatro para el desarrollo, teatro en las prisiones, teatro comunitario, teatro museo, teatro del recuerdo, entre otras modalidades (Motos 2015: 16). Los límites entre estas categorías no pretenden ser rígidos, por el contrario, muchas propuestas de Teatro Aplicado, entre ellas las que se analizan en este estudio, se valen de diferentes recursos y disciplinas para lograr sus objetivos.

Las manifestaciones teatrales que denominamos como Teatro Aplicado comparten la intencionalidad de “influir en la actividad humana y plantear asuntos y problemas que los miembros de una comunidad tienen necesidad de resolver” (Motos 2015: 18). Tienen en común, además, el hecho de trabajarse de modo interdisciplinar, es decir, asociándose a otras prácticas y propósitos, más allá del estético. De esta manera,

transcenden al ámbito profesional de las Artes Escénicas, generando experiencias receptivas y sensibles a la gente común, a sus historias, a sus entornos locales y a los asuntos que les preocupan (Motos 2015: 10). Como ejemplifica el siguiente testimonio de una mujer que hace parte del proyecto “Tablas de Mujer”, llevado a cabo por la Asociación Arena y Esteras de Villa El Salvador, el material con el que los proyectos de Teatro Aplicado trabajan es la propia memoria y vivencias de los participantes:

“Al principio ha sido un poco duro porque cuando nos dicen cuenten su historia o tu vida, para mi era muy chocante porque me daba temor, vergüenza decir, al inicio. Pero ya cuando veía que mis demás compañeras contaban sus problemas, yo también empecé a soltar. Cuando nos hacían las dinámicas para soltar, para distraernos, ya cambiaron las cosas.” (Entrevista, Alicia Pariona. 31 de octubre de 2016)

Como deja ver este testimonio, el Teatro Aplicado tiene la potencialidad de llevarse a cabo en diversos contextos y con poblaciones que van desde niños y adolescentes, hasta adultos mayores, de todos los estratos sociales y para abordar temas tan amplios como la identidad, la salud sexual, la violencia doméstica, entre muchos otros. Son muchas los proyectos desarrollados en el Perú y Latinoamérica que se ubican en el espectro del Teatro Aplicado, entre ellos el proyecto “Educación sexual y reproductiva en colegios nocturnos de Lima”, implementado entre los años 2007 y 2009 por la Asociación Grupo de Trabajo en Redes. A partir de la sistematización de esa experiencia los autores de ésta señalan:

“El teatro para el desarrollo puede animar la participación activa de la gente cuyas voces normalmente no se escuchan en público, ni siquiera, dentro de alguna comunidad local. Se usan historias para ayudar a la gente a expresar su comprensión de lo que le pasa en su vida cotidiana. Estas historias pueden animar la participación real. El teatro para el desarrollo convierte las historias privadas, individuales, en dramas públicos y colectivos” (Asociación Grupo de Trabajo Redes 2009: 48)

A partir de la revisión de diversas experiencias, Philip Tylor (2003) ha definido ocho principios comunes que guían los proyectos de Teatro Aplicado. El primero de ellos refiere a la tarea continua de investigar en cada contexto, ya que la metodología del Teatro Aplicado no se puede replicar indistintamente; debe reconocer las particularidades de cada población. Otra idea fundamental, es entender que los proyectos de Teatro Aplicado buscan dar voz a personas y colectivos excluidos socialmente, es decir, la propuesta se desarrolla y completa a partir de la posibilidad de que éstos busquen con el teatro alternativas de cambio a su situación.

El lograr revertir una situación de vulnerabilidad o exclusión es una de las finalidades de estos proyectos y, en esa medida, las propuestas de Teatro Aplicado buscan generar como efecto *acciones* y cambios de *comportamientos*. Estas acciones son ensayadas en el ámbito de la convención del proyecto, generando una relación continua entre reflexión (*razón práctica*) y experimentación (*imaginación y juego*) a partir de la cual se busca que los participantes de los proyectos se reconozcan capaces de llevar dichas acciones a su vida cotidiana para transformar su realidad. En palabras de Augusto Boal, este tipo de propuesta artística implica el desarrollo de la capacidad de verse actuando, de analizar y recrear lo real, de imaginar e inventar el futuro (Boal, 2009: 19-20). Esto debe lograrse sin abandonar la finalidad artística del teatro; es decir, utilizando su capacidad de sensibilizar desde una búsqueda estética propia de quienes hacen parte de cada proyecto.

Entre las disciplinas que han aportado a identificar los elementos del teatro que propician el desarrollo de capacidades se encuentra la Animación Sociocultural¹⁸. El principal referente de esta práctica es el español Víctor Ventosa, quien plantea que el teatro proporciona un instrumental técnico y metodológico que permite desencadenar procesos auto organizativos con vistas a la mejora de la calidad de vida a través del despliegue de las potencialidades expresivas inherentes en el ser humano (Ventosa, 1996). De este modo, el fundamental carácter comunicativo, relacional y lúdico del hecho teatral desencadena efectos a nivel individual (autoconocimiento y

18 La Red Iberoamericana de Animación Sociocultural (RIA) define Animación Sociocultural (ASC) como el proceso en el que una comunidad se convierte en protagonista de su propio desarrollo cultural y social (<http://rianimacion.blogspot.pe/p/quienes-somos.html>)

optimización de los recursos para las relaciones interpersonales) como colectivo (desarrollo de sentido de comunidad)

Por esta amplia gama de atributos, el teatro también viene siendo utilizado en instituciones educativas formales y no formales. Catterall, Chapleau y otros (1999) indican que, en el ámbito escolar, estudiantes que actúan en obras teatrales o musicales, participan de clubs de drama o toman clases de actuación elevan sus competencias en lectura, mejoran su autoestima y motivación, así como sus niveles de empatía y tolerancia a los otros. Este mismo estudio indica que las actividades artísticas también pueden promover comunidad, propiciando propósitos compartidos y el espíritu de grupo necesario para desarrollar un ensamble musical, una producción teatral o para diseñar y pintar un mural urbano. A su vez, el estudio demuestra que los estudiantes que participan de espacios de formación desde las artes desarrollan mayor *capacidad de tolerancia y empatía*, dado que la experiencia de actuar en escena ofrece la oportunidad de ponerte en los zapatos de otros y de esforzarse por entender cómo el personaje es percibido por los demás. Es, también, por estos motivos que se ha identificado que dichos estudiantes, en sus escuelas, presentan mejor disposición a relacionarse con diferentes grupos raciales.

En conclusión, son muchos los ámbitos en los cuales se viene implementando proyectos que recurren a recursos teatrales para alcanzar fines más allá de lo artístico. Entre las propuestas de mayor influencia a nivel de la región latinoamericana se encuentran el Teatro del Oprimido y el Teatro Comunitario.

2.1.2 La propuesta de Augusto Boal y su influencia en el Perú

Como ya ha sido mencionado, Augusto Boal es un referente fundamental en la reflexión y práctica sobre el teatro como herramienta política. La propuesta de Teatro del Oprimido que elaboró durante su vida tuvo un hito fundamental en el Perú, durante el gobierno del General Juan Velasco Alvarado. En el marco del desarrollo del plan nacional de alfabetización denominado Operación Alfabetización Integral (ALFIN), se desarrolló una propuesta que implicaba alfabetizar en lenguas maternas y en diferentes lenguajes, que incluían los artísticos (Boal 2009:18).

Desde la propuesta aplicada en el programa ALFIN, el teatro era entendido como un lenguaje “apto para ser utilizado por cualquier persona, tenga o no aptitudes artísticas”. A través de él buscaron ponerlo al servicio de los oprimidos para que éstos se expresen y descubran nuevos contenidos (Boal 2009: 19).

Para darle continuidad a esta propuesta de trabajo en Latinoamérica era fundamental el surgimiento de grupos que puedan, en términos de Boal “transferir al pueblo los medios de producción del teatro para que el pueblo mismo los utilice. El teatro es un arma y es el pueblo- todos los oprimidos, los humillados y ofendidos- quien la debe manejar” (2009: 20). Esta propuesta influyó en la región y en nuestro país. Uno de los grupos que desarrolló una trayectoria asociada a los principios que Augusto Boal propuso es el Grupo Cultural Yuyachkani, que – durante sus más de 45 años de trabajo- ha propiciado el surgimiento de un número significativo de grupos de teatro y propuestas que permitieron a públicos populares ver representadas sus propias historias. Uno de sus proyectos iniciales, directamente influenciado por Augusto Boal, fue “Puño de Cobre”, montaje del año 1973, presentado en casi todos los campamentos mineros del centro del país y basado en la huelga antiimperialista de los mineros de la Compañía Cerro de Pasco (Yuyachkani, 1983: 8).

Lo que pretendía Boal desde su Poética del Oprimido era “transformar al pueblo, ‘espectador’, ser pasivo en el fenómeno teatral, en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática” (Boal 2009: 19). En términos del Enfoque de las Capacidades, esto implica potenciar la *agencia* del pueblo haciéndolo protagonista de sus propias decisiones llevadas a la escena. Metodológicamente, esto se expresa en la posibilidad de que el espectador intervenga en la escena y modifique las acciones de los personajes. De este modo, en las creaciones escénicas producidas desde la metodología del Teatro del Oprimido, luego de plantearse una escena en la que se evidencia un conflicto entre “opresores” y “oprimidos”, el público – a través de un foro- tiene la posibilidad de tomar la palabra y actuar proponiendo las acciones que los “oprimidos” podrían elegir para superar sus situación de opresión.

La siguiente cita deja ver la expectativa que Boal tenía respecto a su propuesta:

“Lo que propone la Poética del Oprimido es la acción misma: el espectador no delega poderes en el personaje ni para que piense ni para que actúe en su lugar; al contrario, él mismo asume su rol protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio- en resumen, se entrena en la acción real-. En este caso puede que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero seguramente es un ‘ensayo’ de la revolución. El espectador liberado, un hombre íntegro, se lanza a una acción. No importa que sea ficticia; ¡importa que es una acción!” (Boal 1974: 147-148)

Esta capacidad entrenada de actuar en la ficción para ser capaces de actuar en la realidad está directamente relacionada a la capacidad que Nussbaum denomina “Control sobre el propio entorno”, ya que implica -como veremos en el análisis de los testimonios recogidos- la seguridad de contar con herramientas para generar transformaciones individuales y colectivas. Por otro lado, entraña la capacidad de deliberar y la libertad de elegir aquello que consideramos valioso para nuestras propias vidas, empezando en un contexto ficticio, pero que nos da luces de las posibilidades que tenemos de actuar como agentes transformadores de la realidad.

2.1.3 El teatro comunitario: Identidad y memoria desde los barrios

“He visto la creación, con el aporte de lo mejor de cada uno, tal vez no sean artistas individualmente, pero juntos logran un producto artístico. Así es: se puede crear algo entre todos allí donde no había nada. Y saber esto implica un sacudón, con todas las implicancias que tiene tal información. La realidad no está dada. No es algo inmóvil, inmutable ni eterno. Podemos imaginar otra” (Edith Scher, Directora del Grupo de Teatro Comunitario Matemurga, citada en Bidegain 2007: 215)

El Teatro Comunitario es un fenómeno global, pero que alcanza dimensiones y gran poder movilizador en Latinoamérica, especialmente en Argentina a partir del año 1983 con el surgimiento del grupo de teatro Catalinas Sur, en el barrio de La Boca. El rasgo común de todas las expresiones de Teatro Comunitario es que ponen énfasis en la identidad compartida por una colectividad, normalmente asociada a un territorio. El trabajo de los grupos de teatro comunitario tiende a “contribuir al capital social de la comunidad en la medida en que desarrollan las habilidades, el espíritu comunitario y

la sensibilidad artística de quienes participan, ya sea como creadores o como espectadores” (Motos 2015: 50)

En el libro “Teatro comunitario. Resistencia y transformación social”, Marcela Bidegain identifica el siguiente contexto como la levadura que ha generado el surgimiento del amplio movimiento de Teatro Comunitario en Argentina:

“El teatro comunitario de vecinos es una de las expresiones artísticas más originales, inéditas y genuinas que existen en nuestra sociedad fragmentada y diezmada por las cada vez más profundas diferencias y desigualdades sociales, que se suman a las distintas disoluciones del individuo y la comunidad, consecuencia de los efectos de la globalización y del fracaso del proyecto neoliberal” (Bidegain 2007: 17).

El Teatro Comunitario busca recuperar la vida de los barrios, las relaciones entre vecinos, el diálogo intergeneracional, la transmisión de la memoria colectiva y el intercambio sostenido para generar respuestas colectivas ante la precarización de la vida en común. Es por ello que, en el caso argentino, un punto de inflexión para que emerjan en todo el territorio nacional grupos de teatro comunitario fue la crisis del año 2001. Ante este quiebre social la calle se convierte en escenario de encuentro y los vecinos se reúnen en los barrios con el objetivo de “contar sus historias individuales y, desde ellas, la situación general y la de su lugar de pertenencia” (Bidegain 2007: 22).

Es a partir de este sentido integrador y convocante, que surge desde una comunidad y para ella, que los grupos de Teatro Comunitario están permanente abiertos a incorporar a todo aquel individuo que encuentre en el arte “una lógica de producción que lo salve de la marginación y la exclusión” (Bidegain 2007: 34). Desde sus metodologías de trabajo, los grupos de Teatro Comunitario permiten que sus integrantes descubran que su individualidad crece con el otro, y que lo colectivo se enriquece con el aporte de cada individualidad (Bidegain 2007: 36). Como caracteriza a las demás propuestas afines al Teatro Aplicado, en el Teatro Comunitario “el arte es una excusa para conocernos y reconocernos. Con la excusa de hacer arte hay un

entramado social que se espera reconstruir” (Entrevista a Silvia Bove. 31 de octubre de 2015).

De este modo, la participación en un grupo de Teatro Comunitario enriquece la vida individual y transforma el entorno que comparten sus miembros. En palabras de Ricardo Talento, director del Circuito Cultural Barracas “Estos proyectos hacen que los vecinos tengan un sentido de territorialidad y, entonces, empiezan también a exigir cambios para su barrio, mejor calidad de vida. El vecino se transforma, deja de encerrarse en su casa, deja de estar solo y empieza a ver que con otros puede construir” (Entrevista, 5 de noviembre 2007).

El educador y sociólogo colombiano, Juan Fernando Sierra, en artículo publicado en la edición número 58 de la revista mexicana Pasodegato, plantea que en la gran mayoría de experiencias de Teatro Comunitario se propicia el crecimiento de las personas permitiéndoles desarrollar talentos y potencialidades dormidas u ocultas y superando las limitaciones interiores y heridas generadas por las diversas formas de exclusión (Sierra 2014: 22)

Al trabajar con personas de diferentes generaciones el Teatro Comunitario permite, especialmente a los adultos mayores, “volver a sentirse líderes, mostrarse a la sociedad como personas que no han perdido sus habilidades físicas ni mentales, recuperar el valor como seres humanos” (Sierra 2014: 22). Este es el caso de los proyectos “Madre tierra” y “Tablas de mujer”, en los cuales las participantes se afirman y empoderan reconociendo aquello que pueden ofrecer a los demás a partir de sus experiencias. “Al trabajar sobre nuestras fantasías, deseos, sueños y recuerdos, algunos de ellos ocultos, [el teatro] nos permite crecer como seres humanos y compartir con otros las cosas profundas de la vida” (Sierra 2014: 22).

El Teatro Comunitario tiene como principio preservar la memoria colectiva y recuperar el espacio público como lugar de encuentro. En palabras de Sierra:

“El teatro comunitario es un acto de reconstruir y articular las memorias y conformar un relato sobre el pasado común para la construcción y resignificación simbólica de la historia desde el presente. Esto permite re-

crear lazos de confianza y solidaridad en la comunidad en tanto compartimos una historia (...) (...) Unidos en la intención estética de comunicar se construye un proceso colectivo, comunitario.” (Sierra 2014: 23)

Las temáticas en el Teatro Comunitario se abordan siempre desde la comedia o la tragedia, nunca desde el drama psicológico porque el protagonista es el sujeto colectivo. En este sentido, más que intimista o psicológico es de tipo épico, “(...) dado que cuenta la infraestructura socio-histórica en la que vive el pueblo o barrio de la agrupación” (Bidegain 2007: 45). Este fenómeno, como se vio en el Capítulo 1, es muy próximo al de los festivales trágicos y cómicos de Atenas, ya que tiene como primer objetivo reafirmar una identidad compartida.

Finalmente, esa identidad compartida implica un sentido de pertenencia muy distinto al que el mercado, a través del consumo, genera. Los vecinos y participantes de los grupos de Teatro Comunitario se reconocen entre sí no porque compran lo mismo, o van al mismo club, colegio o universidad. Se reconocen como personas vinculadas por la emoción que comparten al crear. Esa sensación de familiaridad y gratitud se expresa muy bien en los siguientes testimonios:

“[el teatro comunitario] Me ha dado una enorme familia... con lo que implican las familias. Con todas las idas y venidas que tiene una familia. Me ha nutrido desde el alma, desde la piel, desde el cuerpo. Me ha hermanado con 40 teatros, mil y pico de vecinos. He aprendido nuevas palabras, nuevos lenguajes. He aprendido a escuchar, porque a pesar de que hablo mucho, he aprendido a escuchar y a sacrificar a veces una idea personal en post de que la construcción colectiva de una obra.” (Entrevista a Silvia Bove, Asociación Chacras para Todos, Mendoza)

“Ahora estoy integrada a esa familia, donde discutimos, lloramos, reímos, como cualquier familia (...) (...) ahora comparto con mis compañeros la necesidad de transmitir lo que pensamos y sentimos con la gente que concurre a ver nuestros espectáculos. Todo lo que puedo decir es que tanto el Circuito como el teatro comunitario han hecho revivir mi corazón

con más ímpetu, con más fuerzas, con más alegría” (Susana Bagú, integrante del Circuito Cultural Barracas- Buenos Aires. Testimonio citado en Bidegain 2007: 197)

La siguiente cita de Edith Scher sintetiza bien el modo en que el Teatro Comunitario se conecta con el propósito de “florecimiento” individual y colectivo, afín al que propone el Enfoque de las Capacidades:

“[El teatro comunitario] Parte de la idea de que todo ser humano tiene un potencial creativo, potencial que al ser desarrollado en un espacio que habilita tal crecimiento, genera transformaciones no solo personales, sino también sociales, dado que el marco en el que tal ensanchamiento se desarrolla es colectivo y se produce si, y solo si, está en estrecha relación con el florecimiento de otros.” (Scher 2010: 64)

Pero ¿Qué es lo que hace que el teatro genere esos efectos en las personas? ¿Cuáles son los atributos que posee que desencadenan este tipo de procesos? A continuación, se plantea un desglose de aquello que considero es propio de una experiencia movilizadora de las capacidades a través del teatro.

2.2 Características principales de las propuestas de teatro aplicado:

“Teatro. Construcción de un universo paralelo, un juego que tiene reglas propias y convenciones necesarias para jugarlo, que amasa la realidad a su modo para opinar sobre ella, para mirarla, para imaginar otros mundos, en vivo, con la carne, los huesos y la sangre ahí, cara a cara, cuerpo a cuerpo.” (Scher 2010: 91)

Desde mi experiencia personal y contrastándola con referentes que han reflexionado sobre aquello en lo que radica la potencia del teatro, propongo cuatro hilos que generan el tramado en el que se basan las experiencias escénicas que movilizan diversas capacidades. Estos hilos, afines al vocabulario que Nussbaum utiliza para describir sus Capacidades Centrales, son: el cuerpo, el juego, la emoción y el convivio. A través del soporte que estos elementos generan, es posible desencadenar procesos asociados a la memoria, la agencia y la organización colectiva.

2.2.1 El cuerpo: el lugar en el que todo ocurre

Peter Brook (1968) señaló que para que exista un hecho teatral sólo hace falta un espacio vacío, un cuerpo que lo atraviese y alguien que observe esa acción. Esta imagen expresa con potencia aquello que sintetiza lo esencial del teatro: la obra de arte se hace desde el cuerpo del actor y se completa con la presencia y atención del público. Y es que, a diferencia de otras expresiones artísticas, el teatro tiene como medio directo y soporte el cuerpo del actor. “En ninguna otra forma artística el cuerpo humano- su realidad vulnerable, violenta, erótica o sagrada- es tan crucial como en el teatro.” (Lehmann 2013: 345). Es por ello que los principios del trabajo en escena se basan en el reconocimiento del cuerpo y sus posibilidades.

En palabras de Boal, “podemos afirmar que la primera palabra del vocabulario teatral es el cuerpo humano, principal fuente de sonido y movimiento.” (Boal 2006, 24). Al ser la fuente de nuestros recursos expresivos y al evocar desde él la memoria y la emoción, la experimentación desde el cuerpo es una condición fundamental en los proyectos de teatro aplicado. Porque el cuerpo es elocuente, habla de aquello que cargamos día a día, de lo que queremos ocultar, nos deja ver cómo nos disponemos al contacto con los otros, cuán dispuestos estamos a sorprendernos de lo que a través de él podemos hacer, o cuánta resistencia tenemos a exponerlo.

Como propone Miguel Rubio, director del Grupo Yuyachkani “El cuerpo del actor es el lugar donde se concentra y desde donde nace el hecho escénico” (Rubio 2008: 35). Es por ello que las experiencias formativas en teatro implican siempre un acercamiento a explorar las características de cada cuerpo y, progresivamente, ir superando los vicios y tensiones que cada uno posee, de modo que podemos sentirnos más libres y cómodos al trabajar a través de él.

Esta comprensión del espacio que ocupa el cuerpo en la expresión dramática permite superar la idea de que el teatro exista a partir de un texto y reivindica formas de

creación más allá de él (como la creación colectiva, ampliamente utilizada en propuesta de teatro aplicado). Por ejemplo, en el trabajo teatral de Augusto Boal, las dos primeras etapas del proceso implican “conocer el cuerpo”, sus limitaciones y posibilidades, sus deformaciones sociales y sus posibilidades de recuperación (Boal 2006: 25). Una vez que uno conoce su cuerpo, es posible “tornarlo expresivo”, es decir, ir más allá de sus formas habituales y cotidianas.

Este primer reconocimiento de una dimensión tan básica de nuestras vidas pero que es ordinariamente subordinada a la razón o a parámetros de objetivización socialmente impuestos (por ejemplo, el imperativo de delgadez para las mujeres), empieza a señalar un camino de libertad en el que se constata que no hay una única forma de ser válida. Por el contrario, el hecho de que cada persona conozca los límites y posibilidades de su cuerpo permite apreciarlo con mayor libertad y confianza, lo que nos dispone estar más atentos a lo que éste expresa, también, de nuestro mundo interior. Como plantea Lorena Pastor, directora del proyecto de Teatro Penitenciario que coordinan la PUCP y el INPE, “la libertad y confianza que otorga el cuerpo permite sentirte bien contigo mismo y esto es condición para sentirte bien con el otro.” (Entrevista a Lorena Pasto, 8 de enero 2016)

Los descubrimientos que genera el explorar en las posibilidades expresivas e introspectivas del cuerpo, motivan a desear transmitirlos a los demás. Natalia Consiglieri, artista escénica y comunicadora que fue parte del equipo que lideró el Proyecto Actuar para Vivir, lo plantea de la siguiente manera:

“Creo que una cosa bonita que te da el arte es cuando tú constatas que eso te da transformaciones a ti. Yo constataba que trabajar con mi cuerpo me hacía sentir más libre, sentir que podía comunicarme y que otros me iban a escuchar me generaba un reconocimiento, que era algo en lo que uno se compromete, pone harta energía, saber que el otro está también contigo ahí, de hecho aporta a la autoestima (...)” (Entrevista a Natalia Consiglieri. 27 de octubre de 2016).

Esa confianza personal permite una mejor disposición para relacionarse con los demás, algo que es fundamental en el teatro, porque la comunicación entre dos o más

personas en escena se basa en la confianza, y la confianza se expresa a través del cuerpo:

“(…)El soltarte, confiar en el otro, saber que puedes construir algo con el otro desde tu fragilidad, o sea, mostrándote frágil es algo con mucha potencia (...) (...) Lo que el teatro hace es engrasar esas articulaciones y el aceite llega a interpelar el corazón. O sea, no solamente lo físico, de lo físico va al alma y del alma va a lo físico” (Entrevista a Natalia Consiglieri. 27 de octubre de 2016).

Como se mencionó anteriormente, la mayor parte de experiencias formativas en teatro dedica una primera etapa a reconocer y ampliar las posibilidades de expresión del cuerpo, a confiar en el propio cuerpo y en el cuerpo de los compañeros y a encontrar disfrute en esa exploración. A través de la siguiente idea, Elsa López, participante del proyecto “Jóvenes actuando por Nivería”, demuestra que es posible encontrar disfrute en hacer acciones cotidianas de un modo extracotidiano, elemento que es un principio del teatro:

“Me gustaba también cuando me hacían girar. Me decían te tienes que poner como un saquito y tienes que rodar y ahora estírense... Después ya no querías levantarte del piso...” (Entrevista a Elsa López. 13 de noviembre de 2016).

El disfrute es muy importante ya que permite que el cuerpo no se censure y, por el contrario, expandan cada vez más sus límites. Para que esto sea posible, el teatro recurre a otro aspecto que es aquel que permite la libertad y el disfrute: el juego.

2.2.2 El juego y la imaginación: la llave para proyectar otros mundos posibles

“La contribución del juego y de la libre expansión de las capacidades imaginativa a una vida humana no es únicamente instrumental sino que es también, en parte, elemento constitutivo de una vida humana valiosa”
(Nussbaum “Crear capacidades” p. 57)

“El teatro es un juego” es una idea a la que el maestro y director de teatro, Jorge Chiarella, refiere recurrentemente en sus clases. Propone esta premisa a partir de las reflexiones que el reconocido director de teatro Peter Brook plantea respecto a que “El teatro no es una imitación de la vida. El teatro es una realidad alternativa”¹⁹. Si asumimos el teatro como una “realidad alternativa”, es decir, como una convención que se establece entre quienes hacen parte de la experiencia compartida (actores, público, etc), podemos sostener que el teatro y el juego manejan las mismas premisas.

Actuar y atestiguar la actuación de otros implica “entrar al juego”, activar la imaginación para vivir intensamente esa realidad alternativa que se establece a partir de las “reglas” que propone la escena. Como dice la directora del grupo de teatro comunitario argentino Matemurga, “(...) Actuar es jugar. Jugar a ser otro, con otra lógica, con otras reglas, con otro tiempo y otro espacio, o bien, sencillamente, jugar: ser uno jugando.” (Scher 2010:92).

Así como el cuerpo es el medio a través del cual la expresión escénica se materializa, el juego es el recurso para despertar al cuerpo y la imaginación, para crear símbolos a partir de la relación con los otros y el espacio. Es por ello que los “juegos teatrales” o “juegos dramáticos” tienen un lugar fundamental en los procesos formativos en artes escénicas. Las propuestas de Teatro Aplicado suelen manejar un bagaje de juegos dramáticos amplios que tienen la función de despertar el cuerpo e inducir a un estado de atención, generar confianza en el grupo, activar la imaginación y la creatividad, entre otras funciones. Es jugando que se aprende a actuar. Como dice Gisela Quiñonez, participante del proyecto “Jóvenes Actuando por Nievería”:

¹⁹ CHIARELLA, Jorge. “Encuentro con el notable Peter Brook”. El Comercio, Suplemento El Dominical. 20 de Julio de 1980.

“Me acuerdo de los ejercicios de mirada, me acuerdo que estábamos mirándonos y perdía el que bajaba la mirada (...) o si nosotros decíamos algo, el otro tenía que responder manteniendo la ilación. Yo siento que de esa manera aprendí del teatro (...) Con los mismos juegos que nos enseñaban aprendimos a tener confianza en otras personas y nosotros mismos a poder desenvolvernos” (Gisela, 20 años).

Como efecto del trabajo a través del juego, los participantes aprenden a asumir roles distintos, a manejar emociones tan diversas como la euforia o la frustración, a valorar el placer de hacer las cosas de modos distintos al cotidiano. Desde el Enfoque de las Capacidades, como resume Ruth O'Brien en el prefacio de “Sin Fines de lucro” (2010), “el juego incluso funciona como fenómeno educativo, pues les enseña a los niños y las niñas cómo pueden relacionarse con otras personas sin mantener el control absoluto. Sirve para conectar “nuestras experiencias de vulnerabilidad y sorpresa con la curiosidad, el asombro y la imaginación, en lugar de conectarlas con la ansiedad” (p. 12). Desde su experiencia como directora de teatro comunitario, Edith Scher sintetiza de esta forma las “virtudes” del teatro que conducen a movilizar procesos internos:

“También se usa mucho el juego en sus diferentes variantes. Porque este tiene unas cuantas virtudes. Una de ellas es que, amparada en sus reglas y sumergida en su dinámica, cualquier persona depone fácilmente el sentido crítico y deja salir un mundo que habitualmente es censurado o autocensurado. Otra, directamente relacionada con la anterior, es que el juego da permiso para caminar o hablar de una manera distinta, para tener panza, ser chueco o lo que fuere, etcétera. Y a su vez, al tener reglas, genera la necesidad de establecer acuerdos colectivos para poder ser jugado. Finalmente, porque inevitablemente, tarde o temprano, el juego hace estallar la risa. Y la risa genera siempre un clima propicio para entregarse, para confiar.” (Scher 2010: 94).

Ese clima propicio que genera la risa conduce a la valoración del disfrute que genera hacer las cosas de modo distinto, el disfrute de lo simple, del contacto con otros, del uso del cuerpo y la imaginación. El juego teatral “implica el desarrollo de una

actividad entretenida y divertida a partir de normas que crean la realidad particular del juego y saliendo de las prácticas que establece la vida cotidiana” (Pastor 2007: 204).

Los siguientes dos testimonios de internos del Penal Ancón 2, participantes del proyecto de teatro penitenciario dirigido por la PUCP dejan ver lo significativo que puede ser la experiencia de jugar en una persona privada de su libertad.

“Desde que tenía 8 años no jugaba a los ‘encantados’ y me encantó jugar y regresar a cuando era niña (...) (...) He podido despertar esa niña interior que nunca disfrutó su niñez pero que ahora sí.” (Verónica, 30 años. Interna Ancón 2).

“Lo que más le gusta de la experiencia del hacer teatro es JUGAR: charada, pega, ‘zip, zap, boing’... sentirme niño. Porque quizá de niño no pude jugar por los problemas que tenía y por cómo era mi barrio (...) (...) Sentir un grupo donde pueda jugar es algo que me faltaba”. (Lorenzo, 24 años. Interno del Ancón 2).

Como dejan ver los testimonios, disfrutar como adulto de la posibilidad de jugar es una llave que permite desbloquear las emociones y disponerse a confiar en uno y en los demás, como señala Natalia Consiglieri “cuando uno es más adulto, vas perdiendo esta cuestión lúdica y el teatro te lo regresa y eso también te permite encontrarte contigo en otros ámbitos.” (Entrevista a Natalia Consiglieri. 27 de octubre de 2016).

En el caso de las mujeres adultas mayores, darse la licencia de jugar resulta revitalizador, y desde esa energía movilizada en el juego, es posible afirmar identidades y valorar su memoria, como deja ver el siguiente testimonio:

“Cantando, jugando. A la ronda, matatiru tirulá, gimnasia, ejercicios de relajación, así empezó, como jugando... Recordar es volver a vivir. Somos como chicas y ahora queremos enseñar a las mujeres a que no sean violentadas, que no sean sumisas, que digan ‘ya, ahora sí cambio’” (Grupo Focal a Mujeres de VES).

Como se vio en el capítulo anterior, ese espacio potencial que el juego propicia (Winnicott, 1971) estimula el desarrollo de capacidades asociadas al disfrute, la disposición para el encuentro con los otros, el autoconocimiento y la expresión más allá de los parámetros de la cotidianidad. Esta capacidad de imaginar otros mundos posibles desde la “realidad alternativa” que supone el teatro se ve bien expresada en la siguiente idea compartida con María Emilia de la Iglesia:

“Cuando uno hace una obra de teatro, no hay nada. Y de la nada se reconfigura un mundo. Vos de la nada hacés un mundo. Solo no; con otros. Entonces, articulando un proceso de creatividad... Hay algo que dice Ricardo Talento, que si vos tenés una silla y siempre está en el mismo lugar, pero de repente, en el teatro, vos pudiste usar esa silla para que sea un caballo, para que la pongás de otra forma... ese vecino, luego vuelve a su casa y cambia los muebles de lugar. Es decir, se da cuenta de que las cosas no están dadas, si no que las cosas se construyen. Esa es la enseñanza, la de la construcción. Y de que esa construcción tiene una potencia impresionante porque después mostrás lo producido y eso tiene un resultado... y a su vez, eso después se rompe porque ‘ya no es así. Vamos a mejorarlo’. Es el ensayo permanente.” (Entrevista a María Emilia De la Iglesia, 1 de noviembre de 2015).

El juego es la llave que hace posible la posibilidad de salir del conformismo cotidiano y buscar formas de ser y hacer que nos generen mayor bienestar.

2.2.3 Memoria y emoción: el material para crear en escena

La memoria y la emoción son dos aspectos de la configuración del ser humano que están estrechamente relacionados. A partir de la posibilidad de recuperar recuerdos de vivencias pasadas, se despiertan emociones en el presente. Del mismo modo, a partir de la experimentación de emociones en el presente, es posible remitirnos a momentos del pasado que asociamos a dichas emociones. Este es un principio que, como plantea Nussbaum al referir a la influencia del teatro en la sociedad griega, permite a las

colectividades reconocerse en una identidad compartida, afirmar los valores que vinculan a sus miembros y analizar críticamente aquello que los daña.

Al poder “revivir emociones ya experimentadas” es a lo que Konstantin Stanislavski denominó “memoria emocional” o “memoria emotiva”, técnica teatral ampliamente difundida en las escuelas de arte dramático. Como refiere Lorena Pastor, lo significativo de esta conexión entre memoria y emoción en el teatro radica en reconocer que el “material” para crear se encuentra en uno mismo (Pastor 2007: 143), es decir “podemos disponer de los recuerdos de nuestras sensaciones como de los libros de nuestra biblioteca” (Stanislavski 2003: 218).

Y es que para actuar es necesario evocar la memoria personal, aquello que cada uno asocia a las emociones que la creación busca transmitir desde su propia vivencia. En las propuestas de Teatro Aplicado se suele trabajar a partir de los testimonios y las historias propias de los participantes, pero como señala Hans- Thies Lehmann “Es necesario algo como la apropiación efectiva de experiencias colectivas para que la historia personal, la memoria de un pasado, se pueda representar y cobrar forma. Por tanto, no existe memoria individual independiente de la colectiva” (Lehmann 1999: 333). Es así que “el teatro efectúa un trabajo de memoria en los cuerpos, en los afectos y, sólo después, en la consciencia” (Idém: 334)

Un ejemplo de la relación entre memoria individual y colectiva que se moviliza a través del teatro está en la propuesta del grupo de teatro “Madre Tierra” de Comas, en el que participan mujeres adultas mayores. Ellas abordan sus creaciones a partir de temáticas que tienen que ver con su comunidad, así como sobre leyendas populares de la zona.

”Empezamos a hacer las obras en base, primero, a la historia de la organización, con las asambleas, cómo se llegaba para preparar un menú y cosas así. Empezamos a tomar las historias de la organización, de los comedores, para hacer obras (...) (...) Salen de nosotras [las historias]. Esto es lo que nosotros vivimos. Lo vivimos, lo vemos y lo plasmamos ahí, lo hacemos nuestro.” (Entrevista a Carmen Izaguirre- Madre Tierra. 2 de febrero 2017)

Esta posibilidad de representar sucesos que movilizan emociones, contribuye, también, a la afirmación de la identidad individual. Este es el caso de Haydeé Massoni, mujer afrodescendiente que asume y reivindica ese rasgo de su identidad a partir de la posibilidad que le dio el teatro a partir de crear con sus compañeras, reconocer sus diferencias y semejanzas. Haydeé lo relata de la siguiente manera:

“Primero hicimos *Madre y sus raíces*, donde nosotras éramos mujeres que veníamos de diferentes raíces. Ahí fue donde comencé a valorarme como negra. Porque ahí entendí que yo no era menos. Yo entendí que nadie tenía derecho a decirme negra porque era mi descendencia y que no se trataba de la piel, sino de cultura.” (Entrevista a Haydeé Massoni-Madre Tierra. 10 de noviembre de 2016).

Como se detallará más adelante, el poder recuperar y llevar a escena sucesos que han sido significativos para los participantes de un proyecto de teatro aplicado (muchos de ellos, dolorosos), les permite reconciliarse con éstos ya que, al compartirlos con otros, encuentran un sentido que les permite transitar de la pena al reconocimiento. El siguiente testimonio deja ver esto:

“Me sirvió. Todo lo que tenía guardado acá adentro he podido despejarlo, ¿no? Porque no lo podía hacer, siempre le tenía acá rencor, incluso hacia mi madre, pero ahora no (...) (...) [antes] No sabía cómo contar mi historia, mi problema, lo que yo tenía acá guardado y desde que llegué acá ellas nos decían ‘digan cuenten nomás, nosotras les vamos a ayudar’ y así empezamos (...) (...) A veces me disfrutaba, pero a veces me hacía llegar al sentimiento que me recuerda, me recuerdo y me pongo triste a veces, pero a veces digo que es mejor despojarme para no estar con esas ideas siempre (...) Tener tranquilidad en mi misma (...) (...) Al principio ha sido un poco duro porque cuando nos dicen cuenten su historia o tu vida, para mi era muy chocante porque me daba temor, vergüenza decir, al inicio. Pero ya cuando veía que mis demás compañeras contaban sus problemas, yo también empecé a soltar. Cuando nos hacían las dinámicas

para soltar, para distraernos ya cambiaron las cosas.” (Entrevista a Alicia Pariona, Tablas de Mujer).

Esta posibilidad de generar un relato que permita representar el trauma y, en consecuencia, procesarlo, está alineado a lo que Dominick LaCapra (1998) propone sobre las posibilidades que tiene el arte de referir al horror de modo empático y reparador. Esta premisa de reconocimiento de una memoria colectiva que es posible de ser representada para afirmar una identidad compartida, es la misma que señala Adhemar Bianchi, director del grupo de teatro comunitario Catalinas Sur, del barrio de La Boca, en Buenos Aires, al ser citado por Edith Scher:

“La necesidad de sobreponerse a los momentos críticos, por ejemplo, llevó a la gente a juntarse en estos emprendimientos: “Las crisis demuestran malestares y transformaciones, a veces más violentas, a veces menos, pero implican cambios. Para fortalecerse la gente busca la pertenencia a un nosotros. Y el teatro comunitario, sin duda, ha dado esa posibilidad. Ante las crisis uno se pregunta: ‘¿quién soy?’, ‘¿de dónde vengo?’. Identidad y memoria. Con estas preguntas trata de rastrear cuál es la línea para la construcción de un futuro...” (Scher 2010: 67).

De este modo, la posibilidad de compartir la memoria y la emoción configura el último aspecto que considero característico y transformador en las experiencias de teatro aplicado.

2.2.4 El convivio: Actuar con y para otros

“El arte es un estado de encuentro”
(Bourriaud 2006: 17)

“Yo creo en la conciencia del nosotros. O somos un nosotros y nos salvamos todos juntos, o nos vamos ahogando de a uno”
(Adhemar Bianchi citado en Scher 2010: 65)

El teatro es una experiencia colectiva y relacional. El espacio/tiempo compartido entre los que hacen parte de una obra, taller u otra forma de acontecimiento escénico

es vital e intransferible (no comunicable a quien no asiste al convivio), territorial, efímero y necesariamente minoritario (Dubatti 2003: 19).

El teórico e investigador teatral Jorge Dubatti desarrolla ampliamente el concepto de *convivio* y lo considera el factor determinante para que exista acontecimiento teatral, ya que sin intercambio entre cuerpos presentes, éste no existiría. En sus términos “el *convivio* es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria” (Dubatti 2003: 17).

Este *estado de encuentro* que propicia el teatro no es sólo una condición para que se dé el acontecimiento escénico, es también un aspecto determinante para lograr el desarrollo de la capacidad central de afiliación. Refiriendo a las investigaciones de Wolf y De-Shalit, se reconoce en la afiliación un *funcionamiento fértil* pues apoya la formación de capacidades en múltiples ámbitos (Nussbaum 2012: 64). En esa dirección, el sentido de pertenencia que generan las diversas prácticas de Teatro Aplicado contribuyen a generar un nivel de seguridad a nivel individual que permite superar situaciones de vulnerabilidad, como lo son el desarraigo, el encierro, la disfuncionalidad familiar, u otras.

Los siguientes testimonios dan muestra de ello. El primero corresponde a una mujer de 58 años, migrante belga en el Perú, que a los 55 decidió iniciar una formación en teatro en el “Centro de Formación Actoral del Británico” y que gracias a ésta logró constituir un grupo y un ámbito de referencia que le permitió significativos logros en adelante.

“Ya llegué a donde tenía que llegar (...) (...) Puedo dejar mi maleta aquí”
(Bernadette Brouyaux; Centro de Formación Actoral del Británico).

Con esta idea, Bernadette expresa el valor de su vida de reconocer una actividad y un grupo de personas con las que comparte una identidad que va más allá de su nacionalidad.

María Emilia de la Iglesia comparte otro ejemplo de la forma en que la cooperativa La Comunitaria, grupo de teatro que dirige, genera oportunidades de vínculo que compensan carencias en otros ámbitos:

“(…) Compañeros que no tienen casa, que tienen problemas con su familia o que tienen problemas con la ley y que el grupo les funciona como un espacio de contención, un espacio que les permite tener la voz de un adulto. Es el caso de jóvenes de 17 años con conflictos o exclusión en el hogar, que encuentran en el grupo a una “abuela” o con una “madre” que le da un consejo o lo ayudan a cubrir sus necesidades.” (Entrevista a Ma Emilia De la Iglesia. 1 de noviembre de 2015).

En el ámbito de los proyectos de teatro penitenciario también resulta fundamental contar con un grupo de referencia que permita que sus miembros superen el estigma del delito cometido y se identifiquen con valores que resignifican su vida. Valores tan importantes para la vida en común como preocuparse por lo que le pasa al otro son adquiridos en el ejercicio teatral ya que en él se configura un espacio de relaciones basadas en la confianza y en la capacidad de crear con otros. Los vínculos entre participantes de un proyecto o grupo de teatro pueden ser tan fuertes que pueden llegar a compensar ausencias de otros referentes, como lo señala Lorenzo Chávez-Fernández, participante del proyecto de teatro penitenciario en el penal de Ancón 2:

“[Sobre sus compañeros internos] Somos familia. Hay que gente que tiene presa conmigo un montón de tiempo y que me han demostrado que estando acá preso, no es necesario que vengan de afuera a verte. Ellos tienen su vida, pero yo puedo aquí *crear lazos con gente que ni siquiera conocía*. Ellos se preocupan por mí como yo me preocupo por ellos. Cocinamos, jugamos, bailamos, hacemos todo.” (Entrevista a Lorenzo Chávez- Fernandez en el Penal Ancón 2, 11 de marzo de 2016).

Como propone Jorge Dubatti, el teatro se configura en la sociedad actual como una posibilidad de creación de “espacios micropolíticos alternativos para la construcción y el desarrollo de otras subjetividades (Pavlovsky). Esas micropolíticas se transforman en armas contra el solipsismo y el narcicismo introspectivo, favorecen la religación social, el trabajo en equipo, la práctica comunitaria. ‘No se va al teatro para estar solo’” (Dubatti 2003: 42).

CAPÍTULO 3: ANÁLISIS DE LOS TESTIMONIOS

Habiendo revisado las principales ideas de Martha Nussbaum sobre el papel que juegan las artes en el desarrollo de sociedades verdaderamente justas y democráticas, y luego de haber identificado aquellas características de las prácticas de Teatro Aplicado que desencadenan procesos de desarrollo individual y colectivo, pasaremos a analizar los testimonios de los entrevistados desde dos ángulos. El primero, en base a cómo las capacidades que Nussbaum plantea se expresan e interrelacionan en tres logros: el ser uno mismo, ser el otro y ser nosotros.

El segundo ángulo de análisis implica reconocer aquellas capacidades y hallazgos especialmente valorados por cada grupo tomado en cuenta en la muestra. De este modo, se reconoce que 1) la capacidad de correr riesgos y definir su identidad con libertad es especialmente valorada entre los adolescentes y jóvenes. En el caso de los participantes de proyectos de teatro penitenciario, la idea más recurrente entre ellos es 2) la convicción de tener la posibilidad de reescribir su vida y reparar el daño causado a sus seres queridos. Finalmente, en el caso de las mujeres adultas mayores, 3) el reconocimiento público de sus experiencias y el sentirse valoradas es el aspecto más significativo para ellas.

Pasaremos a descomponer cada uno de los logros y hallazgos identificados, vinculándolos con las reflexiones de Martha Nussbaum asociadas, principalmente, al concepto de “Imaginación narrativa” y “ciudadanía global”, así como a las capacidades centrales “Sentidos, Imaginación y Pensamiento”, “Razón Práctica”, “Afilación”, “Emociones” y “Juego”.

3.1 Relación entre el Enfoque de las Capacidades y el Teatro Aplicado

Esta investigación parte del supuesto de que las experiencias de Teatro Aplicado implican una puesta en práctica de las capacidades que Nussbaum considera necesarias para vivir en sociedad y florecer. Los procesos que se desencadenan a partir de reconocer el cuerpo, las emociones, la memoria y de vivir una experiencia compartida que sólo es posible si valoramos la presencia y rol del otro, tienen como

condición previa el afirmarnos individualmente como personas valiosas. Es decir, es desde nuestra individualidad y trascendiendo a ella que logramos establecer puentes de relación hacia los otros, mirarnos a nosotros mismos como parte de un conjunto mayor (aquello a lo que Nussbaum denomina “Ciudadanía Global”).

Esta secuencia de efectos de la práctica teatral es la que analizaremos a continuación a partir de los testimonios de los participantes de proyectos de teatro aplicado recogidos.

3.1.1 Ser uno mismo

“El teatro tiene magia. El teatro no es hacer un papel (...) Te hace ver cómo eres tú, te muestra cómo eres tú. Te hace sacar a flote lo que tienes guardado adentro. Es una forma de conocerte y darte a conocer a los demás. Es como querer cambiar la humanidad con un poquito de ti.” (Verónica Figueroa- Interna del Penal Ancón 2).

Ser uno(a) mismo(a) implica el despliegue de un conjunto de capacidades que tienen como condición el poder aceptar y valorar los sentimientos y pensamientos propios, tener una imagen positiva de uno mismo y de lo que uno es capaz de hacer. Como se ha dicho anteriormente, la práctica escénica contribuye a ello dado que implica sorprendernos al permitirnos reconocer que tenemos más posibilidades de expresión que las que ordinariamente utilizamos. Por otro lado, estimula el ejercicio libre de la creatividad, lo que puede llevarnos a proyectar diferentes escenarios para nuestro futuro.

A partir del análisis de los testimonios se proponen tres aspectos que se desarrollan desde la práctica escénica y que configuran el logro de “ser uno mismo”. El primero refiere 1) al autoconocimiento y autoafirmación que se experimentan al encontrar distintos caminos para expresarse. Como propuso Adam Smith, la capacidad de aparecer en público sin sentir vergüenza²⁰ es una condición básica para superar condiciones de exclusión, y es por ello que resulta significativo para la vida de las

²⁰ Véase Adam Smith (1776, vol. ii, libro V, cap. 2, sección “Impuestos sobre productos primarios”), en Campbell y Skinner (1976), pp.469-471

personas el reconocer que cuentan con mayores recursos para expresarse y relacionarse con otros.

El segundo aspecto que contribuye al “ser uno mismo” se expresa en 2) la ampliación de la consciencia que manifiestan los entrevistados respecto al reconocimiento de lo que sienten y de lo que desean para sus propias vidas. Esto implica el desarrollo de la capacidad que Nussbaum denomina Razón Práctica.

El tercer aspecto identificado respecto a la configuración del “ser uno mismo” tiene que ver con 3) la mirada del otro y el reconocimiento que los otros ofrecen como devolución del logro de la expresión libre y creativa. La manifestación de esto se concreta en los aplausos del público y en la gratificación que éstos generan en los actores.

A partir de la manifestación de estos aspectos, se infiere que los participantes de proyectos de Teatro Aplicado logran afirmar su identidad desde una libertad que les permite, en consecuencia, establecer relaciones positivas con otros y con su entorno.

Expresarme para afirmarme:

Una de las ideas recurrentes entre los entrevistados refiere a que la experiencia de hacer teatro los ha conciliado con quienes son, les ha permitido valorar lo que son capaces de hacer y superar, desde el placer, las limitantes para la expresión libre de su identidad. Ángela Quiñonez (27 años), quien participó del proyecto “Actuar para vivir” cuando tenía 15 años, expresa el impacto de esta experiencia de la siguiente manera:

“Me ayudó bastante. Yo me acuerdo que era bien tímida, reservada (...) Los juegos, lo que nos decían, nos conversaban y todo...me ayudó (...) (...) [El proyecto me dio] *libertad para imaginar*, libertad para decir las cosas como en ese momento pensaba o como en ese momento sentía (...) Transmitir, más que nada.” (Entrevista a Angela Quiñonez, Proyecto Actuar para Vivir. 23 de octubre de 2015).

Gisela Quiñonez, participante del proyecto “Jóvenes Actuando por Nievería” el año 2010, y que hoy estudia Educación Inicial gracias a haber obtenido una beca del programa Beca 18, plantea la siguiente reflexión sobre la metodología de trabajo a través del teatro:

“(…) los juegos siempre eran participativos, todos teníamos que dar nuestra opinión y eso es lo que me gustaba. A pesar que yo era tímida, me daban la oportunidad de expresar lo que yo sentía, lo que yo pensaba.”
(Entrevista Gisela Quiñonez- Jóvenes Actuando por Nievería. 20 de febrero de 2017).

Como puede apreciarse en los siguientes dos testimonios, pertenecientes a dos mujeres adultas que hacen parte de Tablas de Mujer, el logro del autococimiento y afirmación personal no es sólo significativo para los adolescentes (como lo eran Gisela y Ángela cuando participaron de sus respectivos proyectos); lo es también para mujeres adultas, migrantes, que han resistido a una sociedad machista que las ha marginado de muchas formas:

“[con el teatro] Uno aprende a no ser tímida (...) Antes era tímida, ahora ya no tanto (...) Yo no quería conversar con nadie. Para sentarme en la mesa, para comer, tenía vergüenza de que me vieran cómo como.”
(Entrevista a Felicitas Fuentes, Tablas de Mujer. 31 de octubre de 2016).

“(…) Haciendo teatro aprendí a soltarme yo misma. De lo que era antes cohibida, humillada, me solté y sé expresarme ante todas las personas. Cuando había mucha gente a veces no podía hablar, pero ahora con todo esto yo ya sé cómo defenderme.” (Entrevista a Alicia Pariona, Tablas de Mujer. 31 de octubre).

Ante experiencias de vida marcadas por la exclusión, las posibilidades de expresar los sentimientos y pensamientos propios son altamente significativas. Como se ha planteado en el Capítulo 3, el cuerpo es el lugar en el que todo sucede, y las transformaciones en las personas que hacen teatro se expresan a través de él, en el cotidiano. El relato de María Emilia de la Iglesia al referir a los cambios físicos y de

actitud que identifica en los compañeros que se suman a la Cooperativa de Teatro Comunitario de Rivadavia, da cuenta de eso:

“(…) compañeros que llegan con la cabeza gacha, que llegan con la energía y con el cuerpo totalmente metidos para adentro, que es como que se abren. Hay una apertura que es muy corporal. Me ha pasado que profesores me han dicho ‘oíme, pero fulana era chica que en mi clase era de 4 -en el sentido de que no participaba -y hoy es una alumna de 9 ¿Qué pasó?’ Es increíble lo que [el teatro] genera.” (Entrevistas a María Emilia de la Iglesia, Cooperativa de Teatro Comunitario de Rivadavia. 1 de noviembre de 2015).

Un relato semejante propone Sara Rebaza al describir los cambios que identificó en su compañera Odaliss luego de un tiempo de ser parte del proyecto “Actuar para vivir”:

“Me acuerdo de Odaliss, ella era súper tímida. Ella en el teatro fue otra persona, definitivamente. Ya te miraba a la cara, ya podía sonreír, no era hipócrita ni fingía, tú te das cuenta” (Entrevista a Sara Rebaza- Actuar para Vivir. 4 de octubre),

Como se ve en los testimonios y como yo misma he constatado al observar el progreso de los participantes de los proyectos que he conducido, la seguridad personal se expresa en el cuerpo y en acciones tan simples pero decisivas para la comunicación con otros como ser capaz de mirar a los ojos. Tania Pezo, una de las especialistas a cargo de la conducción del proyecto “Jóvenes actuando por Nievería”, resalta la importancia de este logro y cómo se desarrolla desde el trabajo teatral:

“[sobre mirar a los ojos del otro] Algo tan básico, eso es lo primero que se hace en los talleres con chicos... que se hagan conscientes de cómo caminan en el espacio y de su mirada. Cuando haces esos ejercicios te das cuenta de que hay un noventa por ciento que camina mirando al piso” (Entrevista a Tania Pezo, 1 de octubre de 2016).

Efectivamente, al iniciar los talleres una amplia mayoría teme mirar a los otros. Superar la sensación de exposición que se evidencia en ese comportamiento puede

abrir las puertas a asumir con mayor seguridad y protagonismo la expresión en otros contextos. De hecho, casi todos los entrevistados de los proyectos “Actuar para Vivir” y “Jóvenes actuando por Nievería” refirieron a que esa experiencia les permitió sentirse más seguros en los trabajos en grupos y exposiciones en sus centros de estudio.

Alex Aburto, quien participó en su adolescencia en el proyecto “Actuar para vivir”, comenta que sintió que la creatividad y capacidad de comunicación que el teatro desarrolló en él, le resultó ventajosa en sus posteriores estudios de Farmacia, ya que le permitió desenvolverse con mayor seguridad en las exposiciones:

“En las exposiciones, cuando estudiaba, siempre buscaba innovar. Mis exposiciones en el Instituto siempre eran distintas. Yo salía con mi papelógrafo, hojas de colores y lo tenía todo en la mente. Me acuerdo de la exposición de la Hepatitis, hacía participar... De ahí ya todos se copiaron de esa forma de exponer, ¡pero yo fui el primero!” (Entrevista a Alex Aburto- Actuar para Vivir. 14 de octubre de 2015)

Una idea semejante es planteada por su compañera Ángela Quiñonez, quien estudió contabilidad y trabaja en una empresa textil:

“Me ayudó, por ejemplo, en la forma de desenvolverse. Más que nada, en las exposiciones que más adelante pude tener en el colegio, el instituto y la universidad. La seguridad de estar al frente mirando a los ojos a los demás, explicando y viendo a todos detenidamente (...)” (Entrevista a Angela Quiñonez- Actuar para Vivir. 23 de octubre de 2015).

El constatar desde el cuerpo y en la cotidianidad los cambios que el teatro genera, conduce a los participantes de esos proyectos a valorar el amplio rango de experiencias y emociones que el teatro desencadena. Lorenzo Chávez- Fernández, ex interno del Penal Ancón 2, al que pude entrevistar semanas antes de salir en libertad en un ensayo de la obra “Desde Adentro”, en el penal, compara la adrenalina que le producía robar (y que terminó conduciéndolo a la cárcel), con la emoción que sintió al

compartir con sus compañeros del grupo de teatro del penal una canción que había escrito dedicada a su mamá:

“Todo el cuerpo te empieza a temblar y te sientes bien. Ni siquiera es como cuando estaba en la calle y me robaba algo y estaba corriendo sentía lo mismo. Pero acá lo sentía cantando una canción (...) [El teatro] Me ha conectado con un universo que no conocía. El del arte, el de cantar, el de sentir cosas que no sé de dónde vienen pero me emocionan... que te emocione tanto una simple canción, que te diga tanto, es liberador (...) (...) Aquí puedo ser yo. Acá no tengo que mentirle a nadie porque aquí nadie me va a juzgar y yo no voy a juzgar a nadie” (Lorenzo Chávez- Fernández, interno del Penal Ancón 2. 11 de marzo de 2016).

Esta constatación de la intensidad de emociones que puede generar el teatro resulta relevante en el diseño de estrategias de prevención en poblaciones en riesgo de pandillaje y delincuencia. Si, como atestigua Lorenzo, el teatro puede ofrecer un espacio de contención y experimentación de emociones que muchos jóvenes buscan en organizaciones al margen de la ley, las políticas públicas y programas dirigidos a la juventud, tendrían que incorporar sus metodologías.

Complementariamente, a muchos de los entrevistados el teatro les ofreció la posibilidad de procesar de manera saludable las tensiones y problemas experimentados en sus hogares, lo que les permitió lidiar con dificultades que hubiesen podido afectar su desarrollo emocional. El testimonio de Sara Rebaza lo plantea de así:

“A mí me ayudó bastante, en ese tiempo mis papás tenían bastantes problemas. Me acuerdo que yo puse a un lado todo eso, yo lo dejé del lado (...) Dije, acá [en el taller de teatro] me voy a olvidar de todo. Me olvidaba de todo y me sentía muy identificada con esto. Me sentía bien, podía sentir que podía expresar mi cólera de otra manera”. (Entrevista a Sara Rebaza- Actuar para Vivir. 4 de octubre).

Una idea semejante es expresada por Elsa López, quien a los 25 años participó del proyecto “Jóvenes Actuando por Nievería” y posteriormente desarrolló estudios de Turismo y Hotelería:

“A mí me gustaba mucho, por ejemplo en los talleres que hacían y en los momentos que venía Tania y decía ‘ahora todos vamos a estar en silencio, todos nos vamos a echar y todos vamos a pensar en algo’. Como que te transporta a otro mundo, te olvidas de todo el problema, te olvidas de tu casa, de otras cosas y dices ‘ahora estoy aquí, ahora importo yo y ahora importa lo que me están diciendo que tengo que hacer’ y es una forma de aprender creo yo...” (Entrevista a Elsa López- Jóvenes Actuando por Nievería. 13 de noviembre de 2016).

En contextos de privaciones, la posibilidad de poder contar con un espacio que permita colocar a las personas, sus vivencias y emociones como centro, repercute en la valoración que ellas mismas tienen sobre sí y permite identificar recursos personales con los cuales es posible sortear las dificultades que se presentan en el día a día. Elsa López, da cuenta de ese dominio de sus recursos personales:

“A mí personalmente me ha ayudado bastante. Tanto en la autoestima, tanto también en las cosas para que tú puedas desarrollarte personalmente, profesionalmente (...) Gracias a este tipo de actividades yo he aprendido a defender mi posición, a desenvolverme, a hablar en público, a decir lo que siento. No tengo miedo a nada ni a nadie, lo digo tal cual y punto.” (Entrevista a Elsa López- Jóvenes Actuando por Nievería. 13 de noviembre de 2016).

La oportunidad de expresión y afirmación de la identidad es muy bien valorada por los participantes de proyectos de teatro aplicado. Ante la pregunta ¿Qué te ha dejado la experiencia de hacer teatro? Héctor Vásquez, joven de 24 años que pasó por los penales de Lurigancho y Ancón 2 y ha participado de los talleres realizados por Yashim Bahamonde, plantea lo siguiente:

“Yo recomendaría a todos los chicos que busquen algo bueno en su vida. El hacer teatro también es muy bueno. Que puedan también desarrollar lo que ellos tienen. Lo que de repente no pueden expresar en su casa, lo que no pueden expresar con ellos mismos, lo pueden expresar haciendo teatro.” (Entrevista a Héctor Vásquez, Ex interno Ancón II. 22 de octubre de 2016).

Como dejan ver los testimonios, el poder de la expresión libre conduce a una afirmación de la identidad que permite proyectar escenarios deseados y a experimentar la sensación de que es posible alcanzarlos.

El contar con un espacio para el reconocimiento de sus emociones y la expresión libre de éstas conduce a descubrir nuevas posibilidades para afrontar las dificultades, valorando lo que se es capaz de hacer. En ese sentido, poder mirar hacia adentro y validar lo que ahí se descubre, conduce a buscar caminos propios para florecer.

Reconocer lo que siento y lo que quiero para mí:

En los participantes de los proyectos analizados es posible reconocer que la seguridad que les produce el validar los procesos internos y el poder encontrar formas propias de expresarlos, conduce a imaginar un futuro deseable, sintiéndose capaces de emprenderlo. La siguiente reflexión de Ángela Quiñonez lo expresa:

“[hacer teatro] Me ayudó en *sentirme segura de mí misma*, de hacer lo que a mí me parece hacer y *defender lo que yo quiero hacer*. Me ayudó a tener más *decisión*, a *siempre buscar más*.” (Entrevista a Ángela Quiñonez-Actuar para Vivir. 23 de octubre de 2015).

A partir de lo expresado por Ángela, se puede inferir que la práctica escénica conduce a valorar aquello que uno desea, a afirmar la libertad de elección y la confianza en uno mismo. Esto evidencia que la capacidad que Nussbaum denomina “Razón Práctica” está siendo puesta en funcionamiento, ya que el poder “*defender lo que yo quiero*” implica el ejercicio de deliberar respecto a qué es lo que considero bueno para mí. Una idea semejante es expresada por Verónica Figueroa, interna del Penal de

Ancón 2 respondiendo a aquello que reconoce ha cambiado en ella a partir del hacer teatro:

“Mi personalidad, mi alegría y mi entusiasmo por la vida. Antes no tenía la noción de hacer nada, lo único que quería era hacerme daño. El teatro me ha dado pie a crecer y salir hacia arriba (...) (...) Ayuda a reconocer lo que quieres realmente en la vida.” (Entrevista a Verónica Figueroa-Interna Ancón II. 12 de marzo de 2016).

El relato de Verónica es sumamente significativo considerando que se trata de una joven mujer presa por haber envenenado a su pequeño hijo, intentando luego quitarse la vida sin lograr conseguirlo, lo que la condujo a una profunda depresión de la cual salió progresivamente a través del taller de teatro que la PUCP ofreció el año 2014 en el penal y de contar con un acompañamiento psicológico cercano.

Tanto en las reflexiones de Ángela como en las de Verónica se evidencia la capacidad de reconocer como positivo aquello que sienten, imaginan y piensan, y – a partir de ello- tener una perspectiva de vida sana; es decir, de una vida en la que puedan tomar decisiones desde el autorespeto y cuidado por ellas mismas. Esta afirmación de uno mismo y de su proyección a futuro es aquello que motiva a “siempre buscar más”, lo cual está directamente ligado a la libertad de **agencia** que el Enfoque de las Capacidades propone y a la posibilidad de lograr un mayor “Control sobre el entorno” que les permita alcanzar aquello que se proponen.

Esto es posible debido a que el proceso creativo implica transformar “insumos” (memorias, vivencias, sentimientos, etc) que pueden ser considerados negativos, en resultados apreciables por uno mismo y los otros. Lorena Pastor, directora de teatro que ha trabajado con internas del Centro Juvenil de Diagnóstico y Rehabilitación Santa Margarita y del Penal Ancón 2, plantea que la elaboración de lo personal en formas estéticas permite “validar que la experiencia personal pueda transformarse en algo hermoso y positivo”. En este sentido, el estado de vulnerabilidad que experimenta alguien privado de su libertad (o de cualquier otra capacidad determinante para su desarrollo pleno), puede llegar a ser revertido si se afirma la libertad de sentir, imaginar y pensar.

En esa dirección se ubica el testimonio de David, joven de 24 años interno en el Penal Ancón 2 por robo, respecto a sus primeras impresiones al comenzar a hacer teatro:

“Yo me apunté por experimentar. Cuando fuimos a la primera clase nos hicieron hacer unas escenas de movimiento que me gustó, relajaban bastante y me hacían *olvidar que me encontraba en un lugar del cual no podía salir. Bien libre, bien seguro de lo que estaba haciendo...*” (Entrevista David Poma- Interno Ancón 2. 11 de marzo de 2016).

Esta idea, recurrente en personas que participan de proyectos de Teatro Penitenciario, evidencia el poder de la imaginación en la práctica teatral. El “olvidarse” de la condición de estar preso es una expresión de la capacidad imaginativa y de abstracción que el teatro propicia y que se sostiene debido a la sensación de placer y libertad que genera. Esa seguridad que David Poma expresa se complementa con la siguiente idea a la que refiere:

“No sé lo que pueda pasar más adelante, pero sí sé que *lo que estoy haciendo va para bien*. Me gusta porque me despierta más, me motiva más (...) (...) Antes era un poquito más desobediente, malcriado, todo lo quería hacer de una forma muy rápida. Ahora sé que tengo que pensar antes de hacer algo. Siento que el teatro me está haciendo una buena persona.” (Entrevista David Poma- Interno Ancón 2. 11 de marzo de 2016).

La confianza que les genera sentir que hacer teatro es positivo para ellos, permite a los participantes de los proyectos de Teatro Aplicado orientar sus vidas con seguridad y optimismo. Esto se expresa más recurrentemente en los jóvenes, por estar en un momento determinante para su proyección a futuro, pero también se manifiesta en personas mayores. Este es el caso de Bernadette Brouyaux, mujer belga residente en el Perú y que decidió llevar una formación profesional en actuación a los 55 años de edad. En la entrevista realizada ella describe que el proceso del hacer teatro la llevo a tomar consciencia de su vulnerabilidad y sus fortalezas, a estar más dispuesta a abrirse y a arriesgar. En sus palabras, y reconociendo el miedo a mostrarse

físicamente con el que tuvo que lidiar, el teatro “te empuja a confrontar tabús, a ser más abierta y atrevida y no dejar que los miedos te paralicen”. Ella misma identifica que la experiencia de formarse en teatro le dio un “hilo conductor a su vida” y que como consecuencia se dio cuenta de que tiene la posibilidad y la fuerza de tomar decisiones fundamentales para su propia vida. De hecho, a partir de hacer teatro y apoyándose en otros recursos personales cultivados a lo largo de su vida, Bernadette ha emprendido proyectos y decisiones personales que requieren de mucha determinación.

Otro ejemplo de la influencia que ejerce el teatro para asumir decisiones determinantes en la vida es el de Siomara, mujer que hizo parte del proyecto “Madre Tierra” en Comas y sobre la cual Carmen Izaguirre, también participante de ese proyecto, comenta:

“En el caso de Siomara, ella era una joven charapa que se casó con un señor muy mayor, y este señor la trataba a ella como su hija, incluso quería sacarse la correa y pegarla y cuando nos quedábamos ensayando hasta tarde el viejito la quería pegar y la insultaba, que ‘maldita boa, que culebra, que te voy a pisar’. Al principio ella era muy sumisa, todo, y luego ella fue dándose cuenta de sus derechos, de sus valores, de lo que ella tenía y de lo que ella valía (...) (...) eso la hizo a ella valorarse y se fue de la casa con sus hijos y ella tomó la decisión, fuimos a ayudarla nosotros, por el cerro allá a aplanar el sitio e hicimos una casa prefabricada y ella se fue con sus hijos ahí ” (Entrevista a Carmen Izaguirre-Madre Tierra. 2 de febrero 2017).

Estos casos demuestran la influencia que el teatro puede ejercer en la capacidad de evaluar la propia vida, elegir con libertad otras opciones, sentir respaldo de otros respecto a las decisiones tomadas y tener el coraje para generar cambios determinantes en tu vida. En el ámbito doméstico y profesional, también es posible identificar logros y nuevas oportunidades que se generan en los participantes de proyectos de teatro aplicado como consecuencia de la confianza que la experiencia genera en ellos. Las siguientes ideas recogidas de algunos de los entrevistados dan

cuenta de los efectos en la vida cotidiana y en el desempeño profesional que el teatro estimuló:

“Y cuando ya fui actuando, ya no sentía roche de que me vean, ya no sentía ahí a la directora [del penal], ya no me sentía oprimido. Decía en mí, ‘si ahora actúo, por qué no puedo sacar lo que tengo dentro de mi’. Y agarré un cuaderno y comencé a escribir”. (Entrevista a Héctor Vásquez-ex interno Ancón II. 22 de octubre de 2016).

Héctor Vásquez salió en libertad hace algunos meses y viene trabajando en la realización de un documental que su profesor de teatro, Yashim Bahamonde, está dirigiendo sobre las experiencias de teatro en los penales que él ha conducido. Yashim lo ha convocado dado que Héctor, a quien cariñosamente llaman “Boquita”, ha demostrado compromiso, interés y gratitud, así como creatividad en los textos que escribe en base a su experiencia.

En el ámbito de su desempeño profesional, Ángela Quiñonez y Sara Rebaza, participantes en su adolescencia del proyecto “Actuar para Vivir”, demuestran que las habilidades socioemocionales que desarrollaron desde el teatro, les son útiles y les generan oportunidades para destacar en lo que hacen:

“En el área de Recursos Humanos de la empresa, me ayuda [el haber hecho teatro]. Ellos me dicen ‘tú sí tienes paciencia’. Veo que me ha ayudado a tener paciencia, ser más tolerante, saber escuchar.” (Entrevista a Angela Quiñonez- Actuar para Vivir. 23 de octubre de 2015).

“Nosotros, las personas, tenemos un poder. Yo he encontrado ese *poder*, creo yo. Porque, incluso, yo influyo en las decisiones de mi jefa, a veces (...) Me doy cuenta cómo es ella, y ya la veo cuando me dice ‘no sé qué hacer’ y me pide mi opinión (...) Yo trato de ver la manera de cómo ayudarla para que pueda tomar decisiones, por el bien de todos en la empresa.” (Entrevista a Sara Rebaza- Actuar para Vivir. 4 de octubre).

Como se aprecia en estos testimonios, el autoconocimiento y la capacidad de ponerse en el lugar del otro que a través del teatro lograron entrenar, generó logros en diferentes dimensiones de la vida, permitiéndoles sentirse más solventes y seguros en diferentes situaciones; es decir, asumiéndose agentes empoderados de su propia vida. En la misma orientación, el siguiente testimonio de Carmen Izaguirre Chunque (59 años) expresa una desarrollada capacidad de estar más atentos para relacionarnos con los demás y tomar decisiones de un modo asertivo:

“[sobre lo que le ha permitido el teatro] El relajarme para poder pensar mejor y ver mejor las cosas (...) (...) Desde el momento en que tú sabes actuar, a pesar de que tú sabes tu papel, a pesar de que tú has ensayado tanto, se te puede presentar un imprevisto y tú no puedes actuar a la loca y malograr todo lo que se trabajó tanto tiempo, eso te hace que tú mires, analices. Y eso te sirve para la vida. Hay cosas en la vida que son inevitables, que venga uno de tus hijos y te diga ‘mamá, embaracé a la chica’, en ese momento se te cae todo (...) y luego dices ‘¿ya qué? ya nada, ya están hechas las cosas’ ” (Entrevista a Carmen Izaguirre- Madre Tierra. 2 de febrero 2017).

Como se puede ver en su testimonio, el teatro le ha permitido afrontar situaciones complejas a nivel familiar con mayor calma y perspectiva, permitiéndole lidiar con circunstancias no previstas con la capacidad de procesar sus emociones y canalizarlas hacia una actitud positiva, que permita decisiones acertadas. Esto mismo se manifiesta al asumir responsabilidades como líder de su comunidad:

“Desde el momento en que tú ya sales [al escenario] y hay gente que te está mirando, como que te da ya fuerzas para decir lo que una tiene que decir. Yo actualmente soy responsable de un botiquín parroquial y muchas veces he tenido que chocar con el padre (...) Yo no puedo pasar por encima de su autoridad ni él puede pasar por encima mío, que he sido elegida por los hermanos de la comunidad, respetos guardan respetos. Y eso te lo da el teatro, porque si no lo hubiera aprendido en el teatro, creo que iría a locas” (Entrevista a Carmen Izaguirre- Madre Tierra. 2 de febrero 2017).

La posibilidad de validar lo que se siente y de poder proyectar pasos a futuro constituye una capacidad que permite afrontar diferentes escenarios de la vida con mayor seguridad. En el proceso de desarrollo de esa capacidad desde el teatro, existe un factor fundamental: *el reconocimiento de los otros hacia lo que eres capaz de hacer*. En el teatro, tanto en el trabajo entre pares, como en el encuentro con el público, el reconocimiento se da a través de los aplausos compartidos. En la siguiente sección se recogen testimonios que dan cuenta de lo significativo que es sentir el reconocimiento de los otros y cuánto impacta esto en el lograr ser uno mismo.

La gratificación del aplauso:

Como ya se ha referido, Nussbaum plantea que el desarrollo de las *emociones* implica “que no se malogre nuestro desarrollo emocional por culpa del miedo y la ansiedad” (2012: 54). El miedo a ser mirado, a hablar frente a otros, a no hacer las cosas “bien”, es recurrente en un gran porcentaje de personas. Hacer teatro implica hacer frente a este miedo ya que una condición básica de su metodología implica ser mirado tanto por con quienes se comparte la escena, como por un público. Ese ejercicio implica asumir la vulnerabilidad que se experimenta al sentir la mirada del otro y contribuye enormemente al desarrollo emocional. Los siguientes testimonios dan fe de esto:

"Recibí mucho retorno muy positivo sobre mi actuación. Me sorprendió que gente que no conocía se me acerque a decirme, ‘oye, muy bien tu rol, felicitaciones’. Sí, pues, la mirada del otro te ayuda a sentirte valorada". (Bernadette Brouyoux al describir su primera experiencia frente al público).

“El tema del reconocimiento ha sido muy importante, porque tenemos señoras que sus familias han venido y nunca antes las habían visto. Señoras que te cuentan que su hijo las fue a ver actuar y que luego fueron a comer. Hay este sentirse útil, sentirse reconocida, sentir que el vínculo con su familia se hace más fuerte”. (Ana Sofía Pinedo relatando la experiencia de varias de las mujeres participantes del proyecto “Tablas de Mujer”).

Como se puede apreciar en estos relatos, recibir la mirada atenta de un público permite la afirmación de la identidad y dispone a valorar positivamente los

descubrimientos que el hacer teatro genera. De este modo, el miedo inicial y la sensación de exposición que el hacer teatro puede producir al inicio, se transforma en un deseo por compartir con otros. Así lo manifiesta Lorenzo Chávez- Fernández al describir lo que sintió cuando compartió con sus compañeros del penal la canción que escribió en homenaje a su madre, quien falleció estando él preso:

“Verlos a todos con lágrimas... Me emocionó poder liberarme de esa culpa que sentía yo de no haber estado ahí... al poder yo cantar esa canción y que los demás me entiendan, entonces, no hay culpa. Yo hice lo que pude...Me ayudó a reconciliarme contigo mismo (...) Que yo cante una canción y que lo que yo haya sentido, ellos también lo hayan sentido -sin haberlo pasado- es una conexión.” (Lorenzo Chávez- Fernández, interno del Penal Ancón 2. 11 de marzo de 2016).

En el testimonio de Lorenzo se deja ver la importancia y el sentido de lograr compartir con otros algo que resulta significativo para uno mismo. La devolución positiva que puedan darte los otros sobre ello, permite reafirmar lo que uno siente y tiene para dar. Como se verá más adelante (sección 6.2.3), esto es especialmente valorado por las mujeres adultas mayores entrevistadas, ya que han vivido recurrentes situaciones de exclusión que el teatro les permite transformar en mensajes para las nuevas generaciones. El testimonio de Alicia Pariona, mujer de 53 años, nacida en Ayacucho y vecina de Villa El Salvador, transmite bien lo significativo que es recibir a través de los aplausos el reconocimiento de diversos públicos:

“Primero nos presentamos acá mismo [en Arena y Esteras], vinieron mis compañeras de diferentes ONGs donde yo trabajo y nos aplaudían, nos decían ‘¡Que viva Alicia!’. También me emocioné cuando nos llevaron a Lima al teatro de Lima, los congresistas, los profesionales del Ministerio, del Congreso, ellos nos felicitaron, nos entregaron una medalla y me gustó. Yo dije, *yo soy artista*. Por eso a mis hijos también les digo ‘yo soy artista, miren si quieren en internet, vean cómo yo actúo’. Me sentí reconocida” (Entrevista a Alicia Pariona, Tablas de Mujer. 31 de octubre de 2016).

El reconocimiento como artistas ofrece una mirada sobre sí mismos que fortalece su dignidad como personas. La posibilidad de transformar sucesos dolorosos en creaciones artísticas genera una sensación de orgullo que se valida en la respuesta del público, como lo deja ver el testimonio de David Poma, que refiere a la reacción de su madre luego de haberlo visto actuar en la Pontificia Universidad Católica del Perú, en la obra “Desde adentro: historias de libertad” a fines del año 2015:

“Lo más emocionante ha sido cuando terminamos la obra que hicimos en la Católica porque fue la primera vez que mi madre derramó una lágrima por mí, pero no de dolor, sino de algo bueno y productivo que yo estaba haciendo. Y me aplaudió y la vi bien contenta, y ese día nunca lo voy a olvidar. Hasta el día de hoy sigo hablando de eso y mi madre se siente, creo yo, orgullosa.”
(Entrevista a David Poma- Interno Ancón 2. 11 de marzo de 2016).

En conclusión, el autoconocimiento y la afirmación de la identidad que el teatro propicia permite un desarrollo socioemocional que ubica a los participantes en un escenario en el que se identifican como protagonistas de su vida. El validar sus sentimientos y emociones, encontrar medios para expresarlos y recibir el reconocimiento de los otros por esto, permite a los participantes de proyectos de Teatro Aplicado afirmarse como personas valiosas y merecedoras de una vida digna. Desde ese autoconocimiento es posible lograr un siguiente paso fundamental en las propuestas de Martha Nussbaum: el ser capaz de ponerse en el lugar del otro.

3.1.2 Ser el otro

“El teatro es vago cuando tú haces las cosas para ti y no haces las cosas
para transmitirle al otro”
(Entrevista a Haydeé Massoni- Madre Tierra. 10 de noviembre de 2016)

“Si el teatro tiene un sentido en este momento tecnológico de la vida, es ponerte
en el lugar del otro”
(Claudio Tolcachir, Dramaturgo Argentino. Entrevista al diario El País)

Como se ha señalado, el teatro existe en la medida en que la acción teatral tiene un destinatario. Es decir, a diferencia de otras artes que cuyo resultado es un producto que existe más allá de quién lo recibe (como una pintura, una película, un libro, etc), un producto escénico se completa en la experiencia compartida (convivio) entre los actores y el público. Es por ello que el desarrollo de la conciencia de los otros (“afiliación” e “imaginación narrativa”, en términos de Nussbaum) es uno de los resultados más significativos de la práctica teatral.

El teatro implica un proceso de autoconocimiento que pasa por reconocer lo que sentimos al experimentar con nuestro cuerpo, imaginación y en relación constante con los otros. Dejarse “afectar” por lo que el otro te propone, por la vivencia que compartes o por la historia que en conjunto busca representarse, es condición clave para lograr que el tiempo y espacio compartido despierte en todos los que hacen parte de la experiencia emociones que permitan mirarse a mí mismos y a los otros con mayor apertura.

A partir de los testimonios analizados, se pueden apreciar tres aspectos que componen la capacidad de ponerse en el lugar del otro y que están directamente relacionados a los conceptos de “Ciudadanía global” e “Imaginación Narrativa” que Nussbaum propone. Estos son el poder “sentir lo que el otro”, “respetar la vida de los otros” y “valorar la diversidad”,

Sentir lo que el otro:

“Todos los personajes que he interpretado en escena me acompañan. Personajes que parecieron irse cuando caía el telón, pero que han cavado una vida subterránea en mí, dispuestos a ayudar o destruir los personajes que les sucedieron. Fedra, Araminte, Orlando, Hedda Gabbler, Medea, Merteuil, Blanche Dubois... Me acompañan también todos los personajes que he adorado y aplaudido como espectadora. Y por eso es por lo que pertenezco al mundo. Soy griega, africana, siria, veneciana, rusa, brasileña, persa, romana, japonesa, marsellesa, neoyorkina, filipina, argentina, noruega, coreana, alemana, austriaca, inglesa, realmente del mundo entero. Esa es la auténtica globalización” (Discurso de Isabelle Huppert por el Día Mundial del Teatro 2017).

Como se ha visto en el Capítulo 1, Martha Nussbaum (2010) define la Imaginación Narrativa como la capacidad de comprender las emociones, deseos y anhelos del otro,

como una intimidad mental empática que nos permite trascender a nuestras propias emociones para conectarnos con las de los otros. Como deja ver la cita del mensaje de la actriz Isabelle Huppert con la que se inicia esta sección, esta capacidad está intrínsecamente ligada al ejercicio teatral ya que este tiene como condición interpretar papeles distintos a uno mismo, pero encontrando una conexión personal que permita hacerlo de modo orgánico y verdadero.

Gisela Quiñonez, participante del proyecto “Jóvenes Actuando por Nievería”, describe ese desafío a través de recordar un personaje muy distinto así misma que debió interpretar y que le dejó ver cómo dentro de las instituciones educativas se suele discriminar a algunas personas:

“Una vez hice un papel de drogadicta y la chica quedaba embarazada y ahí entendí cómo muchas personas aislamos, de cierta manera [a los que percibes como diferentes]... no haces trabajos grupales con personas que están embarazadas porque sientes que no va a exponer bien o que no va a hacer bien su parte (...) Nosotros pensamos que esas personas no pueden hacerlo pero nos equivocamos porque sí y hasta ahorita hay varias chicas en la universidad que están embarazadas o ya tienen sus bebés e igual siguen siendo responsables, haciendo sus tareas y todo eso. De alguna manera eso es lo que me hacían pensar a mí, pero sí pueden hacerlo, eso es un prejuicio.” (Entrevista Gisela Quiñonez- Jóvenes Actuando por Nievería. 20 de febrero de 2017).

Además del desafío de interpretar los acciones de un personaje distinto a uno mismo y la posibilidad que esto genera de comprender la situación de otros, la propia experiencia *convivial* (Ver 5.2.4) del teatro demanda un nivel de confianza y contención del grupo de compañeros que hacen parte del proyecto. A esto refiere Lorenzo Chávez- Fernández cuando describe los cambios que sintió en los compañeros internos de Ancón 2 con los que compartía el taller de teatro:

“(...) para entender a otra persona tienes que morir con ella. Si tú sientes lo mismo que él siente, puedes darle un consejo, puedes ayudarlo. Pero si

no sientes lo que él siente, no hay manera de ayudarlo” (Lorenzo Chávez-Fernández, interno del Penal Ancón 2. 11 de marzo de 2016).

Lorenzo utiliza la expresión “morir” con el otro, como figura que refiere al nivel de compenetración al que se llega con los compañeros de escena, con quienes se genera un vínculo que trasciende a los límites del proyecto escénico. Como deja ver Sara Rebaza, esta capacidad puede ponerse en práctica en la vida cotidiana:

“(…) [cuando] yo veo una amiga bien tristonaa, yo siento que yo puedo influenciar en ella. Es de verdad, las personas tenemos poder, capacidad de poder hablarle, incentivarle y hasta que actúe o lo haga (…) hacerle sentir que nosotros también sentimos lo que ella siente (…) Se siente bien [la persona triste], se siente identificada”. (Entrevista a Sara Rebaza-Actuar para Vivir. 4 de octubre).

De este modo, poder imaginar lo que el otro puede estar sintiendo conduce a generar vínculos más sanos con los demás, y – como plantea Nussbaum respecto a la capacidad central *Afiliación*- el desarrollo de ésta constituye un funcionamiento fértil, pues apoya la formación de capacidades en múltiples ámbitos (2012: 64).

El interpretar un personaje (ya sea a partir de un libreto previamente escrito o al crearlo a partir de improvisaciones), implica el ejercicio de acercarse y esforzarse por comprender las emociones y pensamientos de otros. Esto, llevado a la vida cotidiana, permite valorar cuánto los otros enriquecen nuestra vida, por lo tanto, a aceptar la diferencia con una actitud más abierta y respetuosa.

Respetar la vida y el punto de vista de los otros:

Para lograr establecer vínculos positivos con los demás es fundamental comprender la vivencia y los puntos de vista de los otros. A partir de los testimonios recogidos es posible afirmar que la convivencia que genera el teatro permite contar con un espacio seguro para confrontar con prejuicios y barreras que afectan la relación con los demás. Una muestra de ello se expresa en la siguiente reflexión de David Poma y

cómo cambió su valoración y trato hacia la mujer a partir del proyecto teatral en el que participó:

“Estos dos años que hemos estado en teatro ha sido una experiencia bien bonita. Yo le voy a ser bien sincero, cuando yo era joven no sabía valorar a una mujer, no me importaba lo que le podía pasar a una mujer. Eso yo lo he aprendido aquí en prisión a partir de la relación con mis compañeras, con mi profesora (...) En la calle hacía daño a las mujeres y acá me fui dando cuenta, a partir de conocer a Lorena [Pastor, su profesora de teatro] que es una persona maravillosa, que yo – sin conocer a una persona- cómo podía hacerle daño.” (Entrevista David Poma- Interno Ancón 2. 11 de marzo de 2016)

En testimonios como el de David se aprecia la forma en que la convención teatral funciona como un *laboratorio* para poner a prueba comportamientos, actitudes y valores en la vida real. La experiencia de hacer teatro le dio la oportunidad de reflexionar sobre los prejuicios que condicionaban sus acciones y que le generaban tensiones en su relación con los otros. A partir de este reconocimiento desde la sensibilidad y la razón, David demuestra una mejor disposición para lograr convivir en sociedad de un modo respetuoso con quienes son distintos a él, haciendo frente a profundos problemas culturales del país, como lo es el machismo.

Una reflexión semejante es la que comparte Haydeé Massoni al describir el proceso a través del cual pudo mejorar su relación con su familia y otras personas, influenciado por su experiencia escénica:

“Cuando yo he empezado a quererme más yo, también me dio la facilidad de poder querer más y de diferente manera a mi esposo y a mis hijos y a los demás (...) (...) Mi relación también yo siento que he cambiado, por ejemplo, en cómo tratar a mi prójimo, o sea a mi hermano. En el sentido de que ya yo también ya estoy pensando ‘si yo siento eso, entonces él también va a sentir’ y cómo puedo hacer yo para que él no lo sienta, si yo tengo este tipo de expresión. De todas maneras, por más que quiera cambiar, yo reconozco que tengo un genio muy fuerte, un carácter

bastante notorio en el sentido que ‘no es no’. Pero también yo reflexiono en el sentido de que si para mí es no, ¿por qué para el otro también va a ser no? También puede ser sí. Eso me hace reflexionar, poder reconocer mis errores y *poder decirle al otro me equivoqué...* Darle la oportunidad al otro de que también tenga su espacio de reflexión.” (Entrevista a Haydeé Massoni- Madre Tierra. 10 de noviembre de 2016).

Esa posibilidad de aceptar los errores propios y valorar el pensamiento de los otros, aunque sea distinto al propio, está directamente alineado con la *imaginación narrativa* y las aspiraciones de una *ciudadanía global* que Nussbaum propone. La siguiente anécdota de Carmen, compañera de Haydeé en Madre Tierra, demuestra cómo el teatro puede generar oportunidades de conocimiento de realidades distintas que demandan situarse desde la imaginación en ellas para poder comprender las acciones de los personajes:

“Hicimos también una obrita sobre esta campesina cajamarquina que peleaba que por sus terrenos no pase para el oro: Máxima. Hicimos eso para ser parte de una campesina que por ahí iba a crecer su alimento y no dejar que fácilmente se lo lleven otros porque tenían más poder, porque tenían el apoyo de la política. Entonces, el ponerse en eso te hace que tú vivas. El ir conociendo el personaje, el ir conociendo su historia te va dando la fuerza para que tú te pongas en los zapatos del otro, y llegado el momento, si se presenta una cosa similar en el momento que estás viviendo, tú lo puedas afrontar.” (Entrevista a Carmen Izaguirre- Madre Tierra. 2 de febrero 2017).

Una vez más, el teatro es valorado como un laboratorio o ensayo para la vida, en el que es posible reconocer, en un espacio propicio para la reflexión y la acción, que cada uno ocupa un lugar en la vida en sociedad y que la experiencia y punto de vista del otro es tan válido como el de uno mismo. Esto nos permite superar barreras y prejuicios que suelen devenir en conflictos que se expresan en diferentes escalas, desde situaciones de violencia doméstica, hasta guerras justificadas con motivos religiosos.

Valorar la diversidad y la diferencia:

Para lograr los fines de una democracia liberal, en la que cada uno pueda florecer siendo conscientes de aquello que nos vincula a los demás, es necesario superar los miedos que conducen a algunas personas a desear vivir en sociedades homogéneas, en las que todos respondan a las mismas tradiciones. Es por ello que el poner en práctica competencias para el diálogo intercultural resulta fundamental hoy en día. A partir de los testimonios de varios de los entrevistados, es posible afirmar que dichas competencias pueden ser desarrolladas a través del teatro. Elsa López lo propone de la siguiente manera:

“El hacer teatro implica mucho el conocer la cultura de cada persona porque todos vienen de distintas sociedades, culturas, tienen distintas identidades. El hacer teatro te vincula, no importa la raza, no importa el color, no importa el género. Al contrario, tú haces eso para enlazar. Al hacer eso conoces a la otra persona. Aprendes también a respetar la opinión, la decisión de las personas. En ese sentido el teatro estimula mucho a que las personas podamos desarrollar esa capacidad que otras actividades no lo tienen (...) (...) En realidad yo creo que el teatro es algo fundamental que debería enseñarse desde muy niño. Porque imagínate si tú a un niño lo tienes así desde pequeño, lo estimulas, lo estimulas, de grande cómo va a ser...” (Entrevista a Elsa López- Jóvenes Actuando por Nievería. 13 de noviembre de 2016).

Como deja ver el testimonio de Elsa, la capacidad de comprender y valorar las diferencias genera una mejor disposición para la convivencia. Esto resulta positivo para el fortalecimiento de las democracias, pero puede resultar también en ámbitos privados o personales, como el laboral. El testimonio de Omar Paiva, quien luego de estar cuatro años en prisión se ha reinsertado en el mundo laboral, lo expresa:

“[El hacer teatro] te ayuda a desenvolverte muy bien. Yo ahorita estoy trabajando en una constructora, veo todo lo que es personal, materiales, tengo que ir a visitar plantas de asfalto, de concreto. Y el teatro, como te digo, te ayuda a expresarte, a no ser una persona cohibida. Por ejemplo, tengo mucho trato con profesionales, ingenieros, arquitectos. Tú sabes, la

manera en que ellos te hablan es una manera totalmente distinta y tienes que aprender a entenderlos, a captar lo que ellos te quieren decir. A veces, como se dice, no te hablan en español y el teatro justamente te enseña eso... A veces ya no es necesario que te hable, sino solamente con un gesto entiendes lo que te quiere decir” (Entrevista a Omar Paiva. Ex interno del penal Ancón II. 30 de octubre de 2016).

Como deja ver el relato de Omar, la capacidad de comprender las diferencias puede hacer de nuestra comunicación más asertiva, en consecuencia, permitirnos vincularnos con los otros en situaciones diversas en las que nos sintamos seguros, en lugar de amenazados. Esta posibilidad de comprensión y valoración de la particularidad del otro, y – a la vez- de la humanidad que nos conecta con él, es aquello a lo que Nussbaum (desde la pretensión universalista de su propuesta) aspira y que refiere a la posibilidad de sentirnos como parte de un “nosotros” que nos permita actuar con justicia y sensibilidad.

3.1.3 Ser nosotros

Como vimos en el Capítulo 2, el convivio es un elemento fundamental de la experiencia escénica. Es a partir de él que quienes hacemos parte de proyectos escénicos generamos el sentido de pertenencia que nos permite esforzarnos por crear junto a otros, desde el disfrute y la confianza. Para los participantes de proyectos de Teatro Aplicado, la experiencia de crear a partir de sí mismos y en relación a sus compañeros ha contribuido a desarrollar capacidades para la convivencia, despertando en ellos un sentido de comunidad que se manifiesta en actitudes que trascienden a la escena.

Pertenecer

Una de las gratificaciones mayores que el teatro ofrece es el sentir que es un espacio que contiene y acoge desde la confianza. Resistiendo a otras actividades humanas que se basan en la competencia y el individualismo, las propuestas de teatro aplicado nos permiten identificar que en el proceso de creación conjunta cada uno puede encontrar un lugar. Al trabajar con la memoria y la emoción puesta en juego, los proyectos de

teatro aplicado permiten que se genere un espacio de contención que propicia una de las dimensiones más valoradas de la experiencia por parte de los participantes de proyectos de teatro aplicado, que es la sensación de “haber encontrado mi lugar”.

Los códigos basados en el juego, la expresión y la confianza que el teatro propone, definen una identidad compartida que permite trascender a la individualidad. No es extraño que los participantes de talleres de teatro se refieran al grupo que conforman como una “tribu”, dejando ver cuán significativo es para ellos ser parte de un colectivo. Alicia Pariona, participante del proyecto Tablas de Mujer, comenta el valor que encuentra en compartir con otros un elemento identitario que aprendió en el teatro, pero que la vincula con su comunidad, como lo es una canción dedicada a la lideresa María Elena Moyano:

“(…) Incluso cuando en el Centro de Emergencia Mujer tenemos algún festejo, lo primero que sacamos es nuestra canción que nos enseñaron acá [en el teatro] de Villa... todo es de Villa el Salvador, por ejemplo de la morena María Elena Moyano, esa canción cantamos siempre.” (Entrevista a Alicia Pariona- Tablas de Mujer.31 de octubre de 2016).

Ese valor de pertenecer a un grupo de referencia en el cual se comparten valores y códigos comunes que tienen como base la posibilidad de establecer formas de relación hacia los otros sostenidas en la confianza y la creatividad, es apreciado – también- por Sara Rebaza y Gisela Quiñonez. Ambas coinciden en que este espacio de protección y pertenencia que el teatro ofrece, puede significar una oportunidad para lograr atender a jóvenes en situación de riesgo:

“Siento que puede servir [el teatro] para [combatir] la drogadicción. Es que es como un círculo de amigos, un círculo de apoyo que te ayuda a manifestar tus emociones. Las personas que se meten en estas cosas [las drogas] tienen problemas, en casa, problemas emocionales... no saben si son felices, no encuentran sentido a sus vidas. Pienso que, como esas personas no tienen sentido, este círculo de apoyo que está fluyendo dentro de ti, te vas nutriendo, vas a saber cómo expresar tus emociones, tus

cóleras y no aferrarte a una adicción que te va a encerrar en un círculo vacío (...)"(Entrevista a Sara Rebaza- Actuar para Vivir. 4 de octubre).

Sara usa la figura del *círculo* (forma recurrente en los espacios de diálogo en talleres de teatro) como expresión de la contención que el teatro ofrece, a diferencia de la idea del “círculo vicioso”, que – en sus términos- conduce al sin sentido y a la sensación de vacío. Coincidentemente, Gisela, joven del proyecto “Jóvenes actuando por Nievería”, utiliza la misma figura y un ejemplo similar respecto a cómo el teatro puede ser una alternativa para personas en situación de riesgo social:

“Igual las personas que se meten a las drogas y el alcohol son personas que sienten vacías por dentro, que no tienen otras cosas más que hacer, sienten que sus vidas no tienen sentido, haciendo teatro podrían encontrarle sentido a su vida y distraerse. A mí me distrae bastante el teatro. “(Entrevista Gisela Quiñonez- Jóvenes Actuando por Nievería. 20 de febrero de 2017).

Como plantean los propios participantes de los proyectos analizados, el teatro ofrece condiciones adecuadas para el trabajo con personas que necesitan contención, afecto, ser escuchados y atendidos. Cuando esto se logra, el sentido de pertenencia que se genera como efecto permite, también, despertar capacidades para aprender a vivir en sociedad.

Convivir

Vivir en sociedad implica consciencia de los otros y de la forma en la que interactuamos. En el teatro esto se reconoce desde los ejercicios más básicos que implican juegos de “acción y reacción”, en los que se desarrolla una mirada atenta de cómo lo que yo hago modifica al otro, y viceversa. A partir de estas premisas, se despierta una atención hacia el colectivo que David Poma expresa de la siguiente manera:

“Antes de hacer algo tienes que pensar por qué lo vas a hacer. Y no pensar sólo en ti, sino pensar en todo el grupo. Ahora veo que si mi compañero

no está bien, también lo sentimos.” (Entrevista David Poma- Interno Ancón 2. 11 de marzo de 2016).

Esa atención a los sentimientos de los otros nos permite convivir mejor, con mayor conocimiento de nuestras emociones. David considera que el amor es una de las cosas que el teatro le ha otorgado y que le ha permitido mejorar sus relaciones:

“Amor. [el teatro] Me he vuelto una persona cariñosa. Las dos veces que yo y mis compañeros hemos terminado de hacer la obra, me puse a llorar. Ahora me intereso más por los demás. Antes no pensaba ni sentía. No me interesaba si veía a mi mamá llorar.” (Entrevista David Poma- Interno Ancón 2. 11 de marzo de 2016).

Esa mejora en las relaciones interpersonales la describe, también, Verónica Figueroa, compañera de David Poma en el proyecto de teatro que lidera Lorena Pastor en el Penal Ancón 2:

“Hay personas que eran demasiado renegonas, coléricas y que ahora no lo son. La experiencia ha servido para llegar a una mejor convivencia, para tener más unión con sus hijos. Hay muchas chicas de acá que son mamás y que ponen en practica lo que hacemos en el teatro con sus hijos, los hacen jugar y ayudan a sus niños estando más relacionados con ellos porque han despertado también su niño de ellas.” (Entrevista a Verónica Figueroa- Interna Ancón II. 12 de marzo de 2016).

Esta posibilidad de desarrollar las habilidades socioemocionales que permitan relacionarnos mejor con los demás, desarrollar vínculos desde el disfrute y el juego, y respetar la vida de los demás, es – sin duda- una aspiración alineada al deseo de Nussbaum de contar con naciones democráticas basadas en el respeto a las libertades de las personas, en las que puedan cultivarse emociones públicas que contribuyan a una mejor convivencia.

Ser y hacer comunidad

Como ya se ha planteado, el teatro ofrece un espacio de referencia y vínculo identitario con quienes hacen parte de proyectos basados en sus metodologías. El sentido de pertenencia que estimula facilita la dinámica de trabajo entre sus miembros, pero también alienta a éstos a mirar más allá de sí mismos. A partir de experimentar el vínculo y compromiso que los proyectos de teatro aplicado generan entre sus miembros, es posible afirmar que estos valores son también proyectados hacia la sociedad, alentando una mirada atenta a ésta y una responsabilidad por “actuar” para transformarla positivamente. Lorenzo Chávez- Fernández reflexiona sobre la responsabilidad que asume en lograr que en el Perú se superen los prejuicios hacia las personas que viven en “barrios marginales”:

“Creo que puedo llegar a mucha gente contándoles mi experiencia, y contando la experiencia de otras personas... puedo ayudar a que la gente deje sus prejuicios, que deje de juzgar a los *barrios marginales* ¿no? Que ahí también hay gente que vive, se esfuerza día a día por más que haga lo que haga. Es la forma de vida que nos tocó a nosotros. Quizá no tengamos dinero, pero tenemos una vida, también”. (Lorenzo Chávez- Fernández, interno del Penal Ancón 2. 11 de marzo de 2016).

Las herramientas con las que Lorenzo reconoce contar le permiten buscar ponerlas al servicio de su comunidad (las personas de su barrio o barrios semejantes), con el fin de superar los prejuicios que hay sobre ella. Inquietudes semejantes sobre cómo atender a los problemas de la comunidad comparte Carmen Izaguirre, quien imagina que si un mayor número de personas pudiese pasar por la experiencia de hacer teatro, lograríamos superar la indiferencia respecto a asuntos que nos afectan como sociedad:

“(...) Creo que sería una sociedad más consciente, con mayor preocupación por lo que le pasa al hermano, por lo que pasa en la naturaleza, por lo que pasa a tu alrededor. No tendríamos tanta indiferencia (...)” (Entrevista a Carmen Izaguirre- Madre Tierra. 2 de febrero 2017).

Ese interés por actuar en la sociedad, por hacer ser y hacer comunidad es una motivación recurrente expresada por los entrevistados. Elsa López reflexiona sobre el significado que tiene el teatro en su vida a partir de la posibilidad de hacer algo por la comunidad:

“El teatro para mí es todo. Es un lugar donde puedas encontrar un espacio, donde puedas desarrollarte intelectual y emocionalmente. Donde no importa la religión, no importa el sexo, la edad, el país. Lo que importa es intercambiar experiencia, compartir, hacer algo positivo por la comunidad, llevar un mensaje porque al final todo teatro, toda historia tiene un mensaje, tiene un final, un por qué y un final, y eso es lo importante porque a partir de eso nosotras podemos desarrollar, podemos hacer algo por nuestra comunidad, que es lo que necesitamos.” (Entrevista a Elsa López- Jóvenes Actuando por Nievería. 13 de noviembre de 2016).

Esta inquietudes están totalmente alineadas al enfoque del Desarrollo Humano ya que este plantea la importancia de “formular preguntas no sólo acerca de la economía y la política de la globalización, sino también acerca de los valores, la ética y el sentido de pertenencia que dan forma a nuestra concepción de un mundo global” (Sen 2007: 244).

De este modo, la experiencia de hacer teatro permite la afirmación de un individuo que se reconoce en la mirada del otro, con el que comparte la consciencia de ser parte de algo mayor (el grupo de teatro, la humanidad). En suma, la creación escénica, las responsabilidades que cada uno asume en ella y la voluntad de crear en conjunto, funcionan como un ensayo para actuar en la realidad.

3.2 De la escena a la vida: hallazgos específicos en relación a cada grupo

Luego de haber analizado la forma en hacer teatro ha permitido a los entrevistados afirmarse como personas valiosas (“Ser uno mismo”), reconocer la importancia de los otros en sus vidas (“Ser el otro”) y constatar la responsabilidad que implica construir colectivamente algo mayor (“Ser nosotros”), pasaremos a identificar los aspectos del

trabajo teatral que son especialmente valorados en cada uno de los grupos que conforman la muestra, tomando en cuenta las recurrencias en los testimonios de los entrevistados.

La identificación de estos hallazgos permitirá reconocer aquellos objetivos para los cuales trabajar desde el teatro puede ser estratégico; por ejemplo, para la prevención de la violencia en jóvenes en situación de riesgo, para el fortalecimiento de grupos históricamente excluidos, entre otros.

3.2.1 “Hoy soy capaz de correr riesgos”: La construcción de la identidad y la ampliación de la perspectiva de vida en adolescentes y jóvenes de la periferia de Lima

La adolescencia es una etapa de la vida que expone a los jóvenes a dilemas que requieren de espacios de expresión y contención para ser procesados. Entre los participantes de los proyectos entrevistados, se identificó la recurrencia de ideas en torno a lo importante que fue el teatro para sentirse capaces de enfrentar lo que la vida les ponga por delante, asumiéndose como agentes de su destino y valorando lo que cada uno es.

Como se puede ver en el testimonio de Gisela Quiñonez, la confianza personal que la experiencia de hacer teatro genera permite a los jóvenes enfrentarse a distintas situaciones en la vida con actitud asertiva:

“Antes no confiaba en los otros ni mucho menos en mí, pero ahora tengo más confianza en mí misma, si quiero hacer algo lo hago (...) (...) [El teatro] Me ha ayudado a ser optimista, si lo hago mal, lo hago mal, después lo vuelvo a hacer y hasta que aprenda. Si me equivoco, digamos, en un guión, ya, aunque renieguen mis compañeros (...) a la próxima lo puedo hacer mejor. He perdido bastante el miedo y *ya no tengo miedo a equivocarme*” (Entrevista Gisela Quiñonez- Jóvenes Actuando por Nievería. 20 de febrero de 2017).

Esa superación al miedo a equivocarse les permite abandonar la pasividad que caracteriza a un gran porcentaje de jóvenes que no se sienten seguros de tomar las

riendas de su vida. Un ejemplo de valentía para enfrentar las distintas circunstancias de la vida es el de Sara Rebaza, quien se hizo madre a los 19 años y debió abandonar los estudios temporalmente a causa de ello. Gracias a su capacidad para hacer frente a las adversidades (agencia), pudo sacar adelante a su hija, retomar los estudios y proyectar un futuro auspicioso para las dos:

“Aprendí a asumir las cosas, a desenvolverme. A enfrentar muchos desafíos. Yo siento que lo puedo hacer. Me enseñó a asumir y a ser responsable (...) (...) Siento que vale la pena correr riesgos. Imagínate si me hubiera quedado de ama de casa (...) Yo he hecho muchas cosas. Puedo hacer esto, puedo hacer lo otro y cómo no voy a poder sobresalir de todo esto [sobre su embarazo y la maternidad]” (Entrevista a Sara Rebaza- Actuar para Vivir. 4 de octubre de 2016).

Al preguntársele qué cree que hubiera sido distinto en su vida de no haber participado del proyecto “Actuar para Vivir”, Sara responde:

“Hubiera sido distinto, porque hubiera sido sin sobresaltos. Un poco con el miedo de atreverse a hacer muchas cosas. Por ejemplo, el poder hacer zancos, me ayudó a ver que algo que parece imposible pero lo puedes hacer (...) Tal vez hubiera dudado en hacer muchas cosas. Me hubiera frenado, pero no pues. *La vida es un riesgo* y hay que, día a día, apostar, arriesgarse.” (Entrevista a Sara Rebaza- Actuar para Vivir. 4 de octubre de 2016).

Esta posibilidad de haberse visto a sí misma logrando cosas que el resto de jóvenes no suele hacer (como caminar sobre zancos, expresarse en público sin timidez, etc), le ha otorgado a Sara la suficiente seguridad como para sentir que puede hacer frente a cualquier obstáculo que se le presente. Esta es una idea que Elsa López también plantea ante la pregunta de qué cree sería distinto en su vida de no haber hecho teatro. Al igual que Sara, Elsa resalta lo significativo que es para un joven tener la certeza de poder afrontar, con tranquilidad y creatividad, cualquier problema:

“Siento que era algo importante porque a veces uno olvida muchas cosas o tiene muchas cosas guardadas y no sabe cómo expresarlas. En ese momento [haciendo teatro] es como que encuentras una paz, una

tranquilidad y te ayuda a recapacitar a reflexionar y te ayuda a empezar algo nuevo, de que uno es joven y puedes encontrar muchas formas de poder desarrollarte, *muchas formas de poder enfrentar los problemas*, las situaciones.” (Entrevista a Elsa López- Jóvenes Actuando por Nievería. 13 de noviembre de 2016).

De este modo, contribuir a que adolescentes y jóvenes puedan reconocer que cuentan con los recursos personales necesarios para llevar la vida que consideren valiosa, sin requerir seguir parámetros impuestos por otros, es uno de los alcances que el teatro propicia. El teatro amplía la perspectiva y permite a quienes lo practican asumir riesgos. Pero no riesgos sólo por experimentar emociones extremas (estas ya las consiguen al hacer teatro), sino riesgos que les permitan orientar su vida hacia un futuro deseable para ellos, hacia ser agentes de su propio crecimiento y desarrollo.

3.2.2 “Ser el guionista de mi propia historia”: Superación del estigma de la población penitenciaria a través de la creación escénica

La vida de una persona que ha delinquido y, como consecuencia, ha pasado un periodo privada de su libertad, queda definitivamente marcada por ese suceso. Muchas instituciones y tratamientos penitenciarios, en lugar de promover la reinserción social, son escuelas para el delito; en lugar de lograr que los internos realicen ajustes sobre su vida para poder salir adelante, estigmatizan y conducen a la pérdida de referentes morales para salir adelante.

Es por esta situación que el teatro puede articular una estrategia integral para la atención en contextos penitenciarios. Al permitir canalizar las emociones, al contar con liderazgos y modelos que motivan e inspiran²¹ y al poder transformar sus heridas en creaciones apreciadas por otros, la experiencia de hacer teatro resulta transformadora. Esta transformación se expresa en la idea recurrente entre los internos de penales que han participado de proyectos teatrales de asumirse como “guionistas

²¹ De hecho, muchos de los entrevistados expresaron recurrentemente la importancia de la relación que establecieron con quienes dirigían los proyectos. Esto es especialmente significativo en contextos de encierro ya que los directores de los proyectos (es el caso de Yashim Bahamonde y Lorena Pastor) no refuerzan el estigma que recae sobre ellos, sino por el contrario, aprecian su potencial creativo y la dimensión humana que los conecta con ellos.

de su propia historia”. Tesi Ríos, interna del Penal Ancón 2, a quien entrevisté minutos antes de salir a escena en una presentación organizada en una feria del INPE, plantea esto de la siguiente manera:

“El teatro te abre la puerta de poder expresar lo que tú sientes, sin que nadie te obligue. Es tan espontáneo que tú mismo lo haces. Aquí hacemos nuestro propio guión y nadie te juzga.” (Entrevista a Tesi Carolina Ríos- Interna del Penal Ancón 2. 12 de marzo de 2016).

El esmero por reparar el daño generado, aprender de sus errores y procurar ser mejores cada día se expresa en los relatos de los internos, tanto en las entrevistas como en las obras teatrales presentadas. De este modo, el teatro les ha ofrecido la oportunidad de trascender a las circunstancias que los llevaron a prisión, sintiéndose capaces de reescribir su historia. Así lo plantea Héctor Vásquez a través de su testimonio:

“Quiero contarle a la gente como para que la gente pueda ver afuera que sí podemos resocializarnos. Que no piensen que solamente hay gente afuera que no vale, porque eso piensan de nosotros (...) Yo sentí un cambio en mí porque yo era una persona que paraba en mi cuarto sentado y no le hablaba a nadie (...) No encontraba cómo poder estar en la sociedad. Decía, cómo va a ser ese día, el día que salga. Era una persona no amigable, era una persona que me abstenía de todo. Pero yo no era así, me transformaron en ese lugar así, pero me di cuenta que no era el Héctor que yo siempre fui y que ahora en estos momentos lo soy. *Estaba creando en mí otra persona* (...) Cuando llegó el teatro, *yo supe entender que la vida es diferente*, la vida es para reír, alegrarse, conversar, trabajar, estar siempre ¿Sabes lo que sentí haciendo teatro? Que uno, trabajando y haciendo cosas, puede superar todas las cosas que haya que pasar. Y yo sí lo he superado señorita. He superado tantas cosas que ni se imagina, señorita.” (Entrevista a Héctor Vásquez- ex interno Ancón II. 22 de octubre de 2016) .

Estas constataciones personales motivan en los internos que han participado en proyectos teatrales el deseo de transmitir a otros los aprendizajes que el teatro generó en ellos. En este propósito de compartir con otros lo aprendido coinciden Verónica Figueroa y Lorenzo Chávez- Fernández:

“Quisiera hacer talleres para mujeres que han pasado lo que yo (...) en lugares donde hay personas con necesidades. *El teatro es el guión de tu vida y cada uno es dueño del guión de su vida.* Si tú quieres ser fracasada toda tu vida, vas a estar diciendo ‘ay, no puedo’. Pero si tú quieres ser otro tipo de persona tú tienes que cambiar tu interior, cambiar tu guión. Ser el guionista de tu propia historia” (Entrevista a Verónica Figueroa- Interna Ancón II. 12 de marzo de 2016).

“[lo que el teatro le ha dado] lograr expresar lo que tienes adentro. No guardarte nada. Decirle al mundo que todos pueden cumplir sus sueños. *Que nadie te puede decir que no puedes hacer algo. Si tú quieres hacer algo, lo vas a hacer*”. (Lorenzo Chávez- Fernández, interno del Penal Ancón 2. 11 de marzo de 2016).

En conclusión, considerando los altos índices de criminalidad en el país y la crisis en la que se encuentran muchas instituciones penitenciarias, y ante la evidencia de la eficacia del trabajo con el arte en estos contextos, resultaría pertinente emprender estrategias que trabajen desde metodologías artísticas en contextos de encierro, en una escala mayor a la que se ha venido haciendo y con mayor respaldo público.²²

3.2.3 “Nunca pensé llevar mi historia a diferentes sitios”: Reconocimiento y afirmación del deseo de influir en otros a partir del teatro en mujeres adultas mayores.

Las mujeres entrevistadas por su participación en los proyectos “Madre Tierra” y “Tablas de Mujer” tienen en común vivir en zonas urbano-marginales de Lima, ser en su mayoría migrantes, haber tenido que hacer frente a múltiples formas de

²² Desde lo que he podido observar, la gran mayoría de proyectos que el INPE impulsa que incorporan el arte como estrategia de resocialización, son impulsados desde la oficina de Prensa y gracias al compromiso y buena disposición de algunas de sus trabajadoras. No responde a un enfoque integral de atención ni a una visión institucional.

discriminación por género y haber logrado organizarse para superar las limitaciones en los servicios básicos en su comunidad. En mayor o menor medida, los procesos de organizaciones populares les permitieron empoderarse y salir adelante. Sin embargo, con el tiempo, en muchos de los casos y debido a su edad, muchas de ellas venían siendo desatendidas y poco valoradas. Como se puede ver a en los testimonios a continuación, estas mujeres han logrado superar el estado de desatención en el que se encontraban a partir de contar con una oportunidad de ser escuchadas y compartir sus experiencia con otros.

Como se puede apreciar en la siguiente reflexión, recogida en un grupo focal al terminar un ensayo de Tablas de Mujer, en Arena y Esteras (Villa El Salvador), la participación en el proyecto genera orgullo y dignifica a las mujeres que hacen parte de éste:

“La obra que estamos haciendo, nosotras mismas hemos armado el libreto a partir de nuestras vivencias, nuestra cultura, la forma en que nos han tratado nuestros padres, lo que hemos vivido como parejas y con nuestros hijos, todo lo que hemos pasado. Todas hemos aportado para esa historia con la que estamos dando un mensaje a la comunidad.” (Grupo focal realizado el 3 de junio de 2016).

El testimonio de estas mujeres ha sido llevado a escena en dos obras que vienen presentando en diversos espacios. Siendo ellas mujeres mayores que han sufrido de violencia, la posibilidad de transformar su dolor y pena en *mensajes* que transmiten a la comunidad, las reafirman en lo que son capaces de lograr.

En este grupo de mujeres el sentirse reconocidas y el poder ofrecer algo que va a resultar útil para los demás, resulta de mucho valor. Los siguientes relatos dan cuenta de esto:

“Cuando fuimos a Yuyachkani [a presentarse] Fue una noche muy bonita, nos presentamos con algo referente a la organización de comedores. Estuvo mi esposo y dos familiares míos, pero me emocioné mucho porque antes nos hemos presentado en los pasacalles, en el barrio, en la cuadra, pero en aquella oportunidad con nuestras compañeras nos presentamos en un teatro. Fue la primera vez, al menos para mí, la primera vez fue

Yuyachkani. Luego hemos ido al teatro Peruano Japonés, a la Casa de la literatura y cada momento es una experiencia, cada momento es algo que te marca” (Entrevista a Carmen Izaguirre- Madre Tierra. 2 de febrero 2017).

Como se aprecia en el testimonio de Carmen, el hecho de que algo creado por ellas sea valorado por otros y que ese reconocimiento las lleve a presentarse en nuevos espacios y ante nuevos públicos, resulta de gran impacto para ellas. Carmen complementa su idea manifestando la emoción y satisfacción que le produce el hacer teatro:

“El teatro es una esencia de la vida, realmente. Es en mi caso, algo que a mí me gusta mucho, con lo cual me identifico bastante, me da vida, me hace vivir, me hace vibrar. Cada vez que voy a hacer algo estoy emocionada desde la mañana, estoy pensando que lo voy a hacer, estoy metiéndome en eso. Para mí es eso, me gusta muchísimo el teatro. A veces mis hijos me dicen “teatrera”, igual me da. Es una forma de vivir tranquila porque *ves que puedes dar alegría* con eso a otras personas y tú también estás alegre, es una cosa compartida. Igual, si tú trabajas con otra persona, vas a *darle a otra persona satisfacción*, a los que te ven, tú vas a estar satisfecha y tu compañera también se va a sentir satisfecha porque va a ver que hay complemento y las dos vamos a hacer las cosas bien” (Entrevista a Carmen Izaguirre- Madre Tierra. 2 de febrero 2017).

Esta alegría y satisfacción que reconocen en el intercambio que se establece a través del teatro las lleva, incluso, a superar dificultades físicas propias de su edad gracias a la voluntad de influir en los otros, de transmitir algo significativo para los demás. Haydeé Massoni lo describe de la siguiente manera:

“Cuando yo estoy adentro [en escena] yo digo, ‘Haydeé, métete en tu papel’ -digo yo solita- ‘y trata de vivir lo que haces’(…) cuando yo salgo, ya no estoy igual que cuando estaba atrás... ya estoy frente al público. Entonces yo me siento adentro, qué alegre y no sé qué me sale que yo vuelo en el aire y ya no me duelen los pies, no me duele la espalda, no me duele nada. Y después, *cuando hablo estoy viendo de que ellos me están*

mirando, y –entonces- yo me doy cuenta de que sí les he impactado porque todos están así y ya los tengo ya y ahí comienzo a conversar, así como si estuviera hablando con ellos” (Entrevista a Haydeé Massoni-Madre Tierra. 10 de noviembre de 2016).

Así como Haydeé, que es una mujer de 74 años que gracias a la presencia de grupos de teatro en su barrio en Comas logró fortalecer sus rasgos de líder (al punto de proponerse seguir estudios de Derecho, los cuales ha culminado recientemente), son muchas las mujeres que poseen experiencias valiosas que pueden compartir con otros y así contribuir a su comunidad. Trabajar desde el teatro puede resultar una estrategia eficaz para dignificar el papel que tienen los adultos mayores en nuestra sociedad.



CONCLUSIONES

“El teatro puede ser una forma de buscar cómo ver. El teatro es una forma de mirar con más atención lo que te rodea; mirar hacia adentro y hacia fuera”
Entrevista a Haydeé Massoni- Madre Tierra. 10 de noviembre de 2016

Esta investigación busca poner en relación el Enfoque de las Capacidades y la práctica artística para señalar la relevancia de atender a esta última como una condición determinante para lograr el desarrollo desde una perspectiva individual y colectiva. A partir de los hallazgos identificados en el Capítulo 3 y desde el marco que proponen los capítulos 1 y 2, se sugieren -en esta sección- conclusiones que responden a las siguientes preguntas: ¿Qué efectos produce la participación en proyectos de Teatro Aplicado? ¿Cuál es la relación de esos efectos con el Enfoque de las Capacidades? ¿Por qué el Teatro Aplicado produce esos efectos? ¿Cómo repercuten esos efectos en la sociedad? ¿Cuál es el aporte de las artes, y del teatro en particular, en el Enfoque de las Capacidades?

Como se desarrolló en el Capítulo 3, la experiencia de participación en proyectos de Teatro Aplicado ha permitido a quienes han sido parte de ellos el logro de “ser uno mismo desde los zapatos del otro”. Esta posibilidad de validar la identidad propia a través del reconocimiento de cuánto los otros enriquecen nuestras vidas, conduce – también- al desarrollo de un sentido de colectividad más amplio, una idea de “nosotros” que permite trascender al individualismo propio de nuestro tiempo.

En este sentido, la posibilidad de lograr la seguridad y confianza personal para “ser uno mismo”, explorando y logrando conciliar en la práctica escénica los pensamientos y emociones propias, genera una disposición para lograr vínculos libres del miedo y la ansiedad respecto a los demás (“ser el otro”). En sociedades como las actuales, marcadas por los desafíos que plantea el diálogo intercultural, el poder afirmar los recursos que éste demanda, en espacios creativos y seguros como los que propone el Teatro Aplicado, puede resultar de mucha ayuda para manejar conflictos basados en la incapacidad de aceptar la diferencia.

Escalando un nivel más y asociado a los conceptos de Imaginación Narrativa y Ciudadanía Global que Nussbaum propone, los proyectos de Teatro Aplicado permiten el desarrollo de un sentido de colectividad (“ser nosotros”) que se expresa en la conciencia de estar persiguiendo un objetivo común. Este objetivo, en lo inmediato, refiere a la posibilidad de crear algo en conjunto; una obra, muestra o forma de compartir su experiencia escénica con un público. A largo plazo y con una proyección hacia la comunidad, la conciencia de “ser nosotros” puede establecer otro tipo de objetivos colectivos compartidos; como organizarse para atender a un problema en su entorno o, simplemente, actuar con conciencia de cómo los comportamientos individuales pueden impactar en los demás. De esta manera, el proyecto teatral se constituye como un laboratorio de comportamientos, valores y emociones que son puestos luego al servicio de la vida en común, asumiendo los participantes un rol activo y protagónico en la conducción de su propia vida y en la transformación de su entorno (agencia).

De manera particular, los testimonios recogidos permiten inferir que existen capacidades específicas especialmente valoradas para cada grupo etario y contexto. Entre los adolescentes y jóvenes, el teatro es especialmente apreciado por permitirles poner a prueba su imaginación y expresión, y sorprenderse de lo que son capaces de lograr (por ejemplo, caminar en zancos o presentarse ante un público). La experiencia genera en ellos la seguridad suficiente para asumir riesgos y tomar las riendas de su vida. Considerando que la adolescencia suele ser un periodo en que surgen muchas inseguridades producidas por las demandas sociales, el contar con un espacio de socialización que permita afirmar recursos individuales y proyectar escenarios deseables para su propia vida, resulta muy significativo.

Entre personas internas en centros de reclusión, el tener la oportunidad de explorar formas de libertad desde la imaginación y el cuerpo, así como contar con un espacio para evaluar sus acciones, constituye un logro muy importante. Si tomamos en cuenta que los centros penitenciarios suelen ser espacios donde la violencia se reproduce, el dar oportunidad para que los internos se autoexaminen y- a la vez- jueguen y disfruten, resulta muy eficaz para su proceso de resocialización. Se puede apreciar en los testimonios de los entrevistados que el teatro les ha permitido reconstituir sus vínculos y afectos, así como autopercibirse como personas que pueden producir cosas

buenas para los demás y, de ese modo, superar el estigma de haber delinquido. La idea de “ser guionistas de su propia historia”, expresada recurrentemente por varios de los entrevistados, es la evidencia de la agencia que el teatro les ha permitido desarrollar.

Finalmente, en mujeres adultas mayores, el contar con una oportunidad para recuperar sus recuerdos, socializarlos y transformar los dolorosos en formas de expresión artística, es especialmente valorado. Asimismo, poder transmitir un mensaje a las nuevas generaciones en base a sus experiencias- y sentirse reconocidas por ello- les genera una satisfacción necesaria, considerando que muchas provienen de historias de vida marcadas por privaciones, exclusión y violencia.

En términos generales y de acuerdo a la propuesta de Nussbaum y Sen, al preguntarnos sobre qué tan capaces de conducir sus vidas (Nussbaum y Sen 1996: 15) son las personas que han sido parte de la muestra de esta investigación, es posible afirmar que la experiencia de hacer teatro les ha ofrecido recursos para situarse mejor frente a su futuro y a su entorno, desarrollando capacidades que pueden resultar en funcionamientos relevantes para sus vidas.

Estos logros a nivel personal y colectivo se generan dado que la práctica teatral se basa en redescubrir una serie de posibilidades de expresión y disfrute que se suelen perder conforme la persona va creciendo. La exploración del cuerpo y la imaginación a través del juego que es propia del trabajo teatral, nos remite a una memoria y emoción que recupera la capacidad de sorpresa esencial en la infancia. En ese sentido, contar con un contexto que permita reconectarnos con esas dimensiones de la vida desencadena múltiples hallazgos y posibilidades que contribuyen al empoderamiento y desarrollo emocional de los participantes. Como se profundiza en la sección 2.2.4, en la experiencia teatral, estos descubrimientos a nivel personal son posibles dado que se logran a través de la relación con los otros (convivio).

En síntesis, la experiencia de hacer teatro genera disfrute y, a la vez, capacidad de reflexión y evaluación; esto se vincula directamente con el Enfoque de las Capacidades desde distintos aspectos. A partir de los testimonios analizados y como se ha visto en los capítulos 1 y 2, es posible reconocer que, en relación a la lista de

Capacidades Centrales que Nussbaum propone, la práctica teatral se basa en un ejercicio activo de las denominadas “Sentidos, imaginación y pensamiento”, “juego” y “razón práctica”. La puesta en práctica de la creatividad, del disfrute y de la capacidad de análisis y reflexión continua que implica actuar, se complementa con la exploración de las “emociones” y de los vínculos (“afiliación”) que el teatro exige al realizarse con y para otros. Finalmente, esto conduce a la posibilidad de expansión de la capacidad “Control sobre el entorno” dado que los participantes de los proyectos perciben la realidad como algo que tienen posibilidades de transformar; la vida como un escenario que cambia a través de sus acciones.

Profundizando en la forma de expansión de la “Razón Práctica”, los proyectos de Teatro Aplicado analizados, se constituyen -también- como “espacios públicos de deliberación, disenso y consensos, y también del ejercicio de la crítica” (Patrón 2011: 171). Es desde esta posibilidad que los participantes son capaces de crear desde un análisis de sus propias vidas y elaborar una idea propia de aquello que consideran valioso para ellos y que se proponen compartir con los demás. En este sentido, por su carácter deliberativo y por las dinámicas de comunicación que producen, los proyectos analizados permiten que sus miembros se constituyan como:

“Ciudadanos actuando sobre la base de intereses comunes, en vistas a fines comunes, que se ponen de acuerdo a través de la palabra desde su propia diversidad (...) (...) se trata de ponerse de acuerdo, sobre la base de un intercambio de opiniones, mediante el discurso y la persuasión, permitiendo la acción colectiva concertada.” (Patrón 2011: 174).

Esta “acción colectiva concertada” que es constitutiva de la experiencia escénica está -también- muy relacionada al concepto de “capacidades colectivas”. A pesar de no haber sido abordado explícitamente en el marco de esta disertación, resulta relevante asociar la experiencia de hacer teatro al concepto de Capacidades Colectivas, dado que los resultados del trabajo escénico tienen sentido en la medida de que son compartidos con otros.

Considerando las críticas que el Enfoque de las Capacidades ha recibido por percibirse como muy individualista (Ibrahim 2013: 4), resulta significativo rescatar

experiencias como las analizadas a lo largo de esta tesis y que dan cuenta de que no existe oposición entre el desarrollo individual y el colectivo. Por el contrario, en el proceso teatral existe una retroalimentación continua entre el desarrollo de capacidades individuales y colectivas. Como se propone desde los debates en torno a las Capacidades Colectivas (Evans 2002, Stewart 2005), la ampliación de libertades está directamente relacionada a estructuras sociales y grupos, y nuestros valores y capacidades individuales dependen de las colectividades (Ibrahim 2013: 4). Es en el marco de la acción colectiva que se desarrollan las capacidades individuales que el teatro genera.

Por otro lado, la idea de “nosotros”, que desde esta tesis se vincula a los conceptos de “afiliación”, “deliberación pública”, “imaginación narrativa” y “ciudadanía global” que Nussbaum propone, está estrechamente ligada al concepto de “capacidades colectivas”. Como señala Gustavo Pereira, las Capacidades Colectivas “hacen a un trasfondo cultural que posibilita cierta comprensión común de las relaciones interpersonales y que se encuentra más allá de lo que es entendido individualmente, para asentarse en una comprensión de *nosotros*”. (Pereira 2006: 16). Por sustentarse en experiencias grupales compartidas, puede afirmarse que el Teatro Aplicado genera condiciones propicias para el desarrollo de capacidades colectivas.

Enfocándonos ahora en los efectos en la sociedad que pueda traer el que más personas pasen por experiencias afines a las del Teatro Aplicado, observamos los siguientes alcances a partir de los testimonios de los entrevistados (Ver sección 3.1.3). Los cambios proyectados refieren al desarrollo de capacidades individuales para lograr convivir mejor socialmente, comprendiendo y respetando a los otros; abandonando la pasividad y atendiendo a los problemas sociales compartidos. Estas ideas no se sostienen solo en el discurso de los entrevistados. Ellos procuran, también, llevarlas a la práctica en su vida cotidiana, demostrando el deseo de sumar esfuerzos para que otros puedan acceder a las oportunidades que ellos tuvieron al hacer teatro.

En un plano más personal, pero igualmente transformador y político, al trabajar desde el cuerpo y las emociones, los proyectos de Teatro Aplicado abordan dimensiones que los estudios e iniciativas de desarrollo no han sabido atender lo suficiente. Sin embargo, éstas son determinantes para lograr la afirmación de la identidad, así como

vínculos positivos con los demás. En una escala más amplia, dar lugar al placer y juego compartido debería ser una prioridad que se asuma como estrategia pública para mejorar la convivencia y desarrollar *emociones políticas* que contribuyan al fortalecimiento de las democracias.

En este sentido, y tomando los principios de la educación liberal que Nussbaum promueve, los resultados de esta y otras investigaciones, podrían permitir el diseño e implementación de planes curriculares, propuestas pedagógicas y propuestas de arte público. Esto con miras a fortalecer las democracias y superar la situación de exclusión en la que se encuentran muchas personas. Para lograrlo será necesario sumar esfuerzos entre la academia, los artistas, los centros de investigación, las instituciones educativas y el Estado.

Considerando que la experiencia de hacer teatro ha sido valorada positivamente por personas de distintas edades y contextos, podrían orientarse esfuerzos- también- para aplicar metodologías afines con el propósito de lograr la inclusión y el empoderamiento de poblaciones históricamente excluidas. De este modo, el teatro puede ser utilizado como herramienta para abordar problemáticas tan arraigadas en nuestro país como las distintas formas de discriminación. Sin embargo, cabe señalar que el diseño y ejecución de estos proyectos debe ser coherente con los principios que aquí se señalan como característicos del Teatro Aplicado, dado que no es posible garantizar que cualquier forma de uso del teatro genere los efectos que aquí se identifican.

Del mismo modo, y dada la delimitación de la muestra a partir de la cual se ha elaborado este estudio, no es posible inferir que la experiencia de hacer teatro es significativa para el cien por ciento de los participantes de los proyectos analizados. Sin embargo, considerando la contundencia de los testimonios recogidos, sí es posible afirmar que, en la mayoría de los casos, los participantes de proyectos de Teatro Aplicado ven enriquecida su vida y ampliada sus libertades como consecuencia de la experiencia.

Como señala Nussbaum (2014), “los ideales son reales”. Entonces, si se cuenta con suficiente evidencia, del impacto que la práctica escénica genera en las personas y sus

contextos, valdría la pena movilizar esfuerzos públicos y privados que propicien ampliamente este tipo de vivencias.

Lograr que todos los ciudadanos y ciudadanas contemos con oportunidades para reconocer nuestra vulnerabilidad y potencia, a través de experiencias compartidas que movilicen nuestras emociones, constituye un ideal que es necesario perseguir. Los aportes e intercambios que en esta dirección se puedan dar desde las políticas públicas, la academia y desde los agentes culturales locales, serán muy valiosos.



PROPUESTAS Y RECOMENDACIONES:

“Si no insistimos en la importancia crucial de las humanidades y las artes, éstas desaparecerán, porque no sirven para ganar dinero. Sólo sirven para algo que es mucho más valioso: para formar un mundo en el que valga la pena vivir, con personas capaces de ver a los otros seres humanos como entidades en sí mismas, merecedoras de respeto y empatía, que tienen sus propios pensamientos y sentimientos, y también con naciones que son capaces de superar el miedo y la desconfianza en pro de un debate signado por la razón y la compasión” (Nussbaum 2010: 189)

Como sugiere Nussbaum en esta cita, es alarmante el estado de abandono en el que se encuentran las humanidades y las artes en algunas naciones. En nuestro país -a pesar del crecimiento económico, la continuidad del régimen democrático y el surgimiento de iniciativas públicas como Puntos de Cultura o Expresarte, en los ministerios de Cultura y Educación, respectivamente- la priorización de la promoción del derecho a la práctica artística sigue estando postergada.

Como plantea Nussbaum a partir del caso de Vasanti, la mujer a la que refiere en *Crear Capacidades*, lo más significativo de las oportunidades de desarrollo propiciadas por el Estado u otras organizaciones, no radica en las habilidades técnicas, sino –y sobre todo- en el “pensamiento crítico y en la capacidad de captar- con imaginación e información- la naturaleza de la situación histórica y política de la propia persona” (Nussbaum, 2012: 122). Como se ha visto en los testimonios presentados, esto es algo que el Teatro Aplicado consigue, por lo cual tendría que ser considerado como estrategia para trabajar, principalmente, con poblaciones en situación de exclusión o vulnerabilidad social. El poder garantizar que más ciudadanos y ciudadanas puedan ser parte de este tipo de experiencias, tendría que ser una prioridad para la política pública, lo cual implicaría un rol más determinante del Ministerio de Cultura en las discusiones sobre el desarrollo del país.

Cada vez son más los proyectos educativos, comunitarios, etc, impulsados desde la Sociedad Civil, que proponen metodologías basadas en el juego, la participación y la deliberación (aspectos fundamentales del teatro) para fines que van más allá de lo artístico. Sin embargo, es necesario seguir sumando evidencia sobre el valor a nivel individual y colectivo que generan este tipo de propuestas, a fin de que sea legitimada

como una forma de intervención social eficaz y existan medidas de respaldo público y privado para las organizaciones y personas que trabajan desde estas estrategias.

Un aspecto determinante en la eficacia de los proyectos de Teatro Aplicado radica en el modelo de referencia en el que se constituyen los líderes de estas iniciativas para los participantes. Lograr que un número mayor de artistas asuma con responsabilidad y compromiso el liderazgo de proyectos de Teatro Aplicado, es también un desafío, dado que para tener un impacto a mayor escala será necesario que exista un mayor número de personas capacitadas para conducir este tipo de experiencias. El rol que cumplen los facilitadores de los proyectos de Teatro Aplicado respecto a la capacidad para transmitir afecto, seguridad, escucha e inspiración, es fundamental y puede ser determinante en ámbitos en los cuales se carece de referentes positivos. Sería pertinente profundizar en investigaciones que permitan esbozar el perfil y recursos propios de un facilitador de proyectos de Teatro Aplicado.

Desde el aspecto de la movilización de recursos necesarios para el impulso de las artes, dice Nussbaum que “la música, la danza, el dibujo y el teatro son canales de alegría y expresión muy potentes que están al alcance de todos, y no hace falta tanto dinero para fomentarlos”(2010: 158). Es por este factor que este tipo de proyectos tienen alto potencial de ser replicados y adaptados a diferentes contextos. Sin embargo, al Estado le corresponde—también— dignificar y reconocer el trabajo de los artistas. Esto significa lograr que se dirijan recursos para cubrir los honorarios de éstos y que puedan realizar en buenas condiciones su labor. Esto parece ser una verdad de Perogrullo, pero lo cierto es que— en la mayoría de los casos— los proyectos de Teatro Aplicado se sostienen gracias a la buena voluntad de quienes los impulsan y esto no garantiza su sostenibilidad.

En este sentido, ¿podemos afirmar que todo tipo de propuesta de teatro va en el sentido de los valores que Nussbaum imagina para una sociedad justa? Lamentablemente, no. También puede darse que una mala orientación de la formación teatral conduzca al narcisismo y a la competencia²³, sobre todo cuando se trata de

²³ La competencia es un aspecto importante a advertir dado que en muchos contextos (por ejemplo, los Juegos Florales impulsados por el Ministerio de Educación) se corre el riesgo de alentar el deseo de ganar, mas no el de crear e intercambiar.

propuestas orientadas a insertarse en las lógicas del mercado y que se sostienen en la idea “satisfacer el gusto popular”. Sin embargo, las propuestas de Teatro Aplicado, como ya se ha visto en el Capítulo 2, no buscan responder a estas lógicas. Por el contrario, surgen como alternativa para cubrir los vacíos que el mercado genera en términos de acceso a oportunidades de desarrollo integral para todos los ciudadanos y ciudadanas. Sin descuidar el aspecto artístico, los logros de este tipo de proyectos no deben medirse en términos de la calidad de la producción de la puesta en escena, sino en la vivencia y enriquecimiento de sus participantes.

Para lograr que desde el Estado se valoren y prioricen las estrategias artísticas como alternativa de desarrollo, deben darse cambios institucionales y de política. El arte y la cultura siguen siendo considerados como gasto en lugar de inversión. Esto se distorsiona aún más debido al sistema de inversión pública de nuestro país, que privilegia la infraestructura por encima de la inversión en capital social. De lograr medir y demostrar los impactos que tiene la práctica artística en la educación, la seguridad y la salud, por ejemplo, sería posible dirigir mayores recursos públicos a ella, pero para lograr esto hará falta transformar la sensibilidad y razonamiento de muchos de los funcionarios públicos de los cuales dependen las políticas nacionales. Esto será posible, por un lado, de contar con mayor evidencia académica sobre el valor de la cultura en el desarrollo, y por otro, generando experiencias de socialización a través del arte de las cuales puedan hacer parte los decisores (o futuros decisores) de las políticas en nuestro país.

En esa misma dirección, una de las formas que se han adoptado para lograr la inversión de programas de desarrollo desde las artes está en el propósito de generar “habilidades blandas” o “habilidades socioemocionales” para elevar la empleabilidad en los jóvenes. Por ejemplo, ha culminado recientemente el proyecto “Cuerda Firme”, desarrollado por La Tarumba gracias al Fondo Multilateral de Inversiones del BID. Este proyecto ha beneficiado a 1400 jóvenes de Perú, Chile y Argentina formados en circo para el desarrollo de capacidades socioemocionales como el compromiso, el trabajo en equipo, la comunicación, la creatividad y la autoestima. Este tipo de iniciativas resultan muy significativas ya que cambian la percepción que hay sobre las artes en organismos que impactan en las decisiones de los gobiernos, como lo son el BID, el Banco Mundial, entre otros. Sin embargo, tienen la falencia de justificar su

acción no en el enfoque de derechos, ni en el de las capacidades, sino en fines asociados a la renta. A pesar de esa limitación, este tipo de iniciativas van, poco a poco, contribuyendo a lograr que las artes sean valoradas como una dimensión importante del Desarrollo Humano, logrando dar pasos para pasar de los debates conceptuales a las experiencias sensibles y prácticas, que influyen directamente en la vida de las personas.

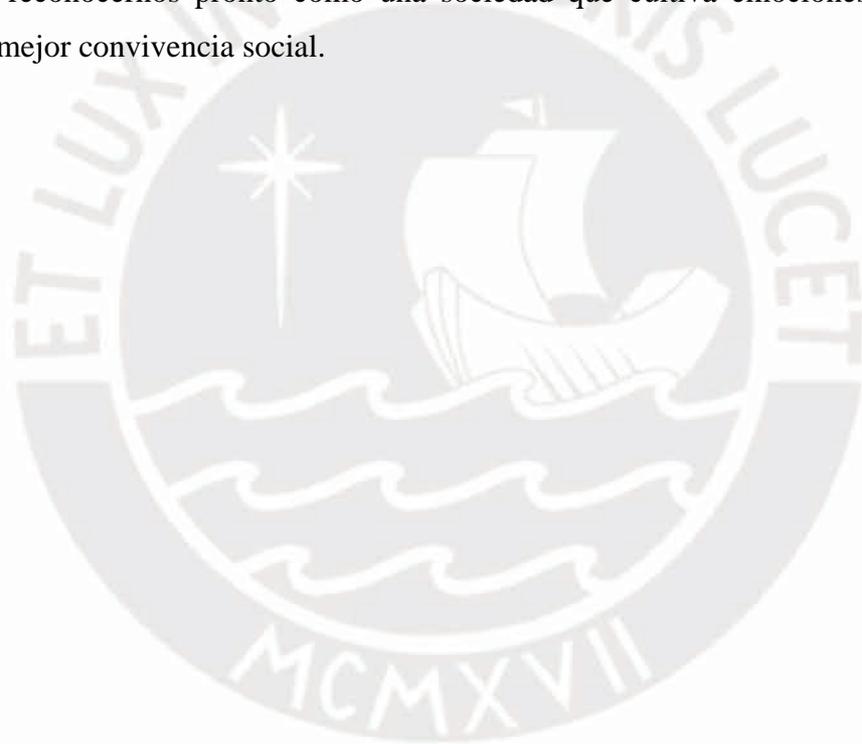
En consecuencia, hasta que el disfrute pleno de las artes no sea considerado como un derecho y una dimensión de la vida de las personas sobre la cual el Estado tiene responsabilidades, será necesario justificar la pertinencia de trabajar desde las artes con indicadores asociados al aporte al PBI de las industrias culturales, o la reducción de la violencia. Pero a lo que debemos aspirar es a que las artes sean valoradas como un fin en sí mismo, por lo relevante que es para las personas contar con oportunidades de expresión y sociabilización desde la libertad y la creatividad. El nuevo currículo nacional y el incremento de las horas dirigidas al área de arte en las escuelas públicas²⁴ puede contribuir a revertir esta situación, contribuyendo a que – en el futuro- los peruanos valoremos la apreciación y expresión artística como un factor que enriquece nuestras vidas y nos permite tener una comprensión mayor del mundo.

Para finalizar, tomo prestadas las palabras de Verónica Figueroa, interna del Penal de Ancón 2 quien hace un llamado a la sociedad para que sea posible que más personas vean enriquecida su vida a través de la práctica teatral:

“Pediría a los padres que metan a sus niños a hacer teatro desde muy niños porque el teatro les despierta la imaginación, los vuelve creativos, los vuelve activos y les despierta más la mente. Ayuda a reconocer lo que quieres realmente en la vida. Pediría que hubiera más posibilidades, que el Estado promoviera esto en las municipalidades, que hubiese más talleres de teatro para que también accedan las personas de bajos recursos.”
(Entrevista a Verónica Figueroa- Interna Ancón II. 12 de marzo de 2016).

²⁴ El Arte y la Cultura tienen hoy un rol más importante en el nuevo Diseño Curricular Nacional y se ha logrado el incremento del número de horas para su dictado, pasando de 2 a 3 a la semana.

Tanto Verónica, como Martha Nussbaum y yo tuvimos el privilegio de poder acceder y disfrutar de oportunidades de experimentación y crecimiento personal a través del teatro, en contextos tan distintos como un penal, un colegio o una organización cultural. Esta oportunidad enriqueció nuestras vidas y nos permitió incorporar en nuestras identidades la consciencia del otro y el deseo de construir con él un mundo compartido. El teatro no requiere de condiciones muy costosas ni complejas para llevarse a cabo, por lo tanto, no debería considerarse un privilegio, sino, una oportunidad de expresión y crecimiento para todas y todos. En este sentido, no hay pretextos para no difundirlo con mayor voluntad y amplitud. Quizá como efecto de esos esfuerzos personales e institucionales que podamos generar para desarrollar proyectos de Teatro Aplicado en diversos contextos y con diversas poblaciones, podamos reconocernos pronto como una sociedad que cultiva emociones públicas para una mejor convivencia social.



BIBLIOGRAFÍA

ALKIRE, Sabina

2002 Dimensions of human development. World development. The World Bank, Washington, DC, USA

ALVA, Camila

2014 *Finding a New Rhythm: The Power of Arts in Youth Crime Prevention. A Peruvian Case.* Tesis no publicada para obtener el grado de Master of Public Administration in International Development, John F. Kennedy School Of Government, Harvard University.

ANDERSON , Susan y otros.

(Sin fecha registrada)

The power of art. The Arts as an Effective Intervention Strategy for At-Risk Youth; The California Endowment.

ARTSESEARCH

Arts Education Partnership

<http://www.artsedsearch.org/out-of-school/research-overview#social>

ASOCIACIÓN GRUPO DE TRABAJO REDES

2009 *Teatro y sexualidad. Una propuesta para adolescentes y jóvenes trabajadoras del hogar.* Lima. Perú

BIDEGAIN, Marcela

2007 *TEATRO COMUNITARIO: Resistencia y transformación social.* Buenos Aires. Editorial Atuel.

BOAL, Augusto

2009 *Teatro del Oprimido.* Alba Editorial. Barcelona. España

1974 *Teatro del Oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires. Ediciones de la Flor.

BOURRIAUD, Nicolas

2006 *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires. Argentina.

BRECHT, Bertold y otros.

2004 *ESCRITOS SOBRE TEATRO*. Traducción, selección y prólogo de Genoveva Dieterich. Segunda edición. Barcelona. Alba Editorial

CATTERALL James S. y otros

1999 *Involvement in Arts and Human Development*. General Involvement and Intensive Involvement In Music and Theater Arts. The Imagination Project at UCLA Graduate School of Education & Information Studies, University of California at Los Angeles.

CUETO, Rosa María y otros

2015 *Significados de la organización y participación comunitaria en comunidades vulnerables de Lima Metropolitana*. Revista de Psicología Vol. 33 (1), 2015 (ISSN 0254-9247) Pontificia Universidad Católica del Perú - Perú

DENEULIN, Séverine y SHAHANI, Lila (Editoras)

2009 *An Introduction to the Human Development and Capability Approach (Freedom and Agency)*. Human Development and Capability Association. (ISBN 978-1-55250-470-3) Earthscan UK and USA.

DAVIS, John B.

2015 "Agency and the Process Aspect of Capability Development: Individual Capabilities, Collective Capabilities, and Collective Intentions." EN *Filosofía de la Economía*. Marquette University and University of Amsterdam

DUBATTI, Jorge

2003 *El convivio teatral : teoría y práctica del teatro comparado*. Atuel.
Buenos Aires.

EINES, Jorge

1980 *Teoría del juego dramático*; Ministerio de Educación. Instituto
Nacional de Ciencias de la Educación. Madrid

EL PAÍS

2017 Entrevista a Claudio Tolcachir
http://elpaissemanal.elpais.com/documentos/claudio-tolcachir-teatro/?id_externo_rsoc=FB_CC

FILGUEIRA, Carlos H

2001 *Estructura de oportunidades y vulnerabilidad social aproximaciones
conceptuales recientes*. CEPAL- CIESU, 2001

HERAS, María y TÁBARA, David

2014 *Let's play transformations! Performative methods for sustainability*.
Published online: 8 March 2014 Ó Springer Japan 2014

HUPPERT, Isabelle

2017 Mensaje por el Día Mundial del Teatro a pedido del Instituto
Internacional de Teatro (ITI)
<http://www.redescena.net/redaccion/2017/marzo/mensajediamundialteatro2017.pdf>

IBRAHIM, Solava

2103 Collective Capabilities: What are they and why are they Important? En
Maitreyee, boletín electrónico de la Human Development & Capability
Association. Número 22. Junio, 2013.

IBRAHIM, Solava & Sabina ALKIRE

2007 *Agency and Empowerment: A proposal for Internationally Comparable Indicators*. Oxford Development Studies.

IGUÍÑIZ, Javier

2002 *DESARROLLO, LIBERTAD Y LIBERACIÓN en Amartya Sen y Gustavo Gutierrez*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Bartolomé de las Casas y Centro de Estudios y Publicaciones, 2003.

LACAPRA, Dominick

2001 *WRITING HISTORY, WRITTING TRUMA*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore, Maryland. United States of America.

LEHMANN, Hans- Thies

2013 *Teatro Posdramático*. Edición castellana del Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac)

MODZELEWSKI, Helena

2014 *Autorreflexión y educación de las emociones para la democracia. Entrevista a Martha Nussbaum*. Universidad de la República, Uruguay. Areté. Revista de Filosofía. Vol. XXVI, N° 2, 2014 pp. 315-333

MOTOS, Tomás

2015 *Teatro Aplicado: teatro del oprimido, teatro playback, dramaterapia*. Octaedro Recursos. España.

NUSSBAUM, Martha

2015a “Discurso de Martha Nussbaum al recibir el doctorado honoris causa en la Universidad de Antioquia, Colombia”.
<http://www.parqueexplora.org/visitenos/noticias/discurso-de-martha-nussbaum-al-recibir-el-doctorado-honoris-causa-en-udea/#.Vm7lO9JP-TY.facebook>

- 2015b “Martha Nussbaum y el rol de las emociones en la vida política – PUCP. Pepi Patrón y Miguel Giusti conversan con Martha Nussbaum sobre la importancia del desarrollo y estudio de las humanidades para ampliar los intereses personales por los de la humanidad”. <https://www.youtube.com/watch?v=WeNfSI0TMH4>
- 2014 *Emociones políticas ¿Por qué el amor es importante para la justicia?* Título original: *Political emotions*. Publicado originalmente en inglés por The Belknap Press of Harvard University Press en 2013. Traducción de Albino Santos Mosquera. Espasa Libros, S. L. U. Impreso en España.
- 2012 *Crear Capacidades- Propuesta para el desarrollo humano*. Título original: *Creating Capabilities*. Publicado originalmente en inglés en 2011 por The Belknap Press of Harvard University Press. Traducción de Albino Santos Mosquera. Barcelona, España. Paidós.
- 2010 *Sin fines de lucro. Por qué la democracia necesita de las humanidades* Traducción de María Victoria Rodil Katz editores Madrid. 199 pp.
- 2008 *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones* Título original: *Upheavals of Thought* Publicado originalmente en inglés en 2001, por Cambridge University Press. Traducción de Araceli Maira Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, España.
- 2007 *Las fronteras de la justicia. Consideraciones sobre la exclusión*. Título original: *The Frontiers of Justice*. Publicado en inglés, en 2006, por The Belknap Press of Harvard University Press. Traducción de Ramon Vilà Vernis (caps. I-IV) y Albino Santos Mosquera (caps. V-VII) Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, España
- 1997 *El cultivo de la humanidad. Una defensa clásica de la reforma en la educación liberal*. Título original: *Cultivating Humanity: A classical*

defense of reform in liberal education. Publicado en inglés, en 1997, por Harvard University Press, Cambridge, Mass., EE.UU. Traducción de Juana Pailaya. c 2005 de todas las ediciones en castellano Ediciones Paidón Ibérica, S.A. Barcelona, España.

NUSSBAUM, Martha y SEN, Amarya (Compiladores)

1996 *La calidad de vida*. Título original The Quality of Life, publicada originalmente en inglés en 1993, por acuerdo con Oxford University Press. Fondo de Cultura Económica. México D.F

PASTOR, Lorena

2007 *Nosotras no somos malas: El teatro como recurso comunicacional y estrategia socio- educativa para romper estigmas y generar encuentros. Experiencia en el Centro Juvenil “Santa Margarita”* Tesis para obtener el título de licenciada en Artes Escénicas. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación.

PATRÓN, Pepi y Giusti , Miguel

2015 Entrevista “Martha Nussbaum y el rol de las emociones en la vida política” – PUCP 2 de febrero
<https://www.youtube.com/watch?v=WeNfSI0TMH4>

PATRÓN, Pepi

2011 “El enfoque de las capacidades y su pretensión universalista: ¿un proyecto emancipatorio?” En BERMUDO, José Manuel. Cuadernos para el análisis 32 “*Figuras de la emancipación*”. Barcelona. Horsori Editorial S.L. pp. 167-182

PEREIRA, Gustavo

2006 *Capacidades individuales y capacidades colectivas*. Universidad de la República. *Sistema*, No 195, noviembre de 2006, pp. 35-51, ISSN: 0210-0223.

PIZARRO, Roberto

2001 *La vulnerabilidad social y sus desafíos: una mirada desde América Latina*. CEPAL- División de Estadística y Proyecciones Económicas. Santiago de Chile.

RUBIO ZAPATA, Miguel

2008 *El cuerpo ausente (performance política)* Grupo Cultural Yuyachkani. Impresión Didi de Arteta S.A

SCHER, Edith

2010 *Teatro de vecinos. De la comunidad, para la comunidad*. INTeatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro. Buenos Aires,

SEN, Amartya

2000 *Desarrollo y libertad*. Editorial Planeta. Barcelona, España.

2007 *Identidad y violencia, la ilusión del destino*. Katz Editores. Buenos Aires. Argentina.

SIERRA, Juan Fernando

2014 *El teatro comunitario como práctica transformadora de las personas, las comunidades y la sociedad*. Revista Pasodegato. México D.F; 2014, año 12, número 58. Pp 21-26

STANISLAVSKI, Konstantin

2003 *El trabajo del actor sobre sí mismo. En el proceso creador de la vivencia*. Traducción y notas de Jorge Saura. Barcelona: Alba Editorial.

STIGLITZ, Joseph y otros

2013 *Medir nuestras vidas. Las limitaciones del PIB como indicador de progreso*. Título original: *Mismeasuring our lifes*. The New Press, 2010. Traducción de Isabel Obiols Penelas. RBA Libros S.A. Barcelona, España.

STRAUSS, Anselm & CORBIN, Juliet

1990 *Basic of qualitative reserarch. Grounded Theory Procedures and Techniques.* Sage Publications, Inc. United States of America.

VENTOSA PÉREZ, Víctor j.

1996 *La expresión dramática como medio de animación en educación social. Fundamentos, técnicas y recursos .* Amaru Ediciones. Salamanca, España.

VILAFRANCA MANGUÁN, Isabel y BUXARRAIS ESTRADA, Ma Rosa

2009 *La educación para la ciudadanía en clave cosmopolita. La propuesta de Martha Nussbaum.* Revista Española de Pedagogía. Universidad de Barcelona. Año LXVII, N° 242.

YUYACHKANI, Grupo Cultural

1983 *Allpa rayku, Una experiencia de teatro popular.* Lima. Edición del Grupo Cultural Yuyachkani y el Centro de Información, estudios y Documentación – CIED.

ANEXOS

1. Listado de entrevistas

ENTREVISTAS (POR FECHA DE REALIZACIÓN)

	ENTREVISTADO (A)	PROYECTO/ORGANIZACIÓN	ROL	FECHA	LUGAR
1	RICARDO TALENTO	Circuito Cultural Barracas. Buenos Aires, Argentina	Director	4 de noviembre del 2007	Barrio de Barracas. Buenos Aires.
2	BERNADETTE BROUYAUX	Centro de Formación Actoral del Británico	Egresada	27 de setiembre, 2015	Barranco, Lima-Perú. Casa de Paloma Carpio
3	ALEX ABURTO	Actuar para Vivir	Participante	14 de octubre, 2015	Real Plaza del Centro de Lima
4	ÁNGELA QUIÑONEZ	Actuar para Vivir	Participante	23 de octubre, 2015	Barranco, Lima-Perú. Casa de Paloma Carpio
5	MARÍA IRMA ORELLANA	Tiempos Nuevos Teatro (El Salvador)	Líder	31 de octubre, 2015	Plaza pública en San Salvador-El Salvador
6	SILVIA BOVE	Asociación Chacras para todos de Mendoza, Argentina	Líder	31 de octubre, 2015	Plaza pública en San Salvador-El Salvador
7	MARÍA EMILIA DE LA IGLESIA	Cooperativa de Teatro Comunitario de Rivadavia, Argentina	Líder	1 de noviembre, 2015	Aeropuerto de San Salvador. El Salvador.
8	LORENA PASTOR	Proyecto de Teatro Penitenciario PUCP	Líder	8 de enero, 2016	Café Las Vecinas. Barranco,

					Lima.
9	ANA SOFÍA PINEDO	Asociación Arena y Esteras (Proyecto Tablas de Mujer)	Líder	11 de enero, 2016	Sede de Arena y Esteras. Villa El Salvador. Lima
10	LORENZO CHÁVEZ	Teatro Penitenciario PUCP	Participante	1 de marzo, 2016	Penal Ancón 2. Lima
11	VERÓNICA FIGUEROA	Teatro Penitenciario PUCP	Participante	11 de marzo, 2016	Feria organizada por el INPE en el Ex Penal Castro Castro
12	TESI CAROLINA RÍOS (Entrevista interrumpida)	Proyecto de Teatro Penitenciario PUCP	Participante	11 de marzo, 2016	Feria organizada por el INPE en el Ex Penal Castro Castro
13	DAVID POMA	Proyecto de Teatro Penitenciario PUCP	Participante	11 de marzo, 2016	Feria organizada por el INPE en el Ex Penal Castro Castro
14	JANET GUTARRA	Proyecto Teatro en Casa	Líder	24 de setiembre, 2016	Chifa de Jesús María
15	YASHIM BAHAMONDE	Teatro Penitenciario INPE	Líder	29 de setiembre, 2016	Café Gian Franco, Miraflores
16	TANIA PEZO	Jóvenes Actuando por Nievería	Líder	1 de octubre, 2016	Café de la calle Tarata. Miraflores
17	SARA REBAZA	Actuar para Vivir	Participante	4 de octubre, 2016	Café de la Av. Larco. Miraflores
18	HÉCTOR VÁSQUEZ	Teatro Penitenciario INPE	Participante	22 de octubre, 2016	Café del Jirón de la Unión.

					Centro de Lima.
19	NATALIA CONSIGLIERI	Actuar para Vivir	Líder	27 de octubre, 2016	La Baguette. Magdalena
20	OMAR PAIVA	Teatro Penitenciario INPE	Participante	30 de octubre, 2016	Morro Solar. Chorrillos
21	FELICITAS FUENTES	Tablas de Mujer	Participante	31 de octubre, 2016	Sede de Arena y Esteras. Villa El Salvador. Lima
22	ZOILA LEIVA	Tablas de Mujer	Participante	31 de octubre, 2016	Sede de Arena y Esteras. Villa El Salvador. Lima
23	ALICIA L. PARIONA	Tablas de Mujer	Participante	31 de octubre, 2016	Sede de Arena y Esteras. Villa El Salvador. Lima
24	HAYDÉE MASSONI	Proyecto Teatro en Casa	Participante	10 de noviembre, 2016	Su casa. En Comas.
25	CARMEN IZAGUIRRE CHUNQUE	Proyecto Teatro en Casa	Participante	2 de febrero, 2017	Su casa. En Comas.
26	GISELA QUIÑONEZ	Jóvenes Actuando por Nievería	Participante	20 de febrero, 2017	Café del Jockey Plaza

2. Guía de preguntas para entrevistas a participantes de los proyectos

Datos generales:

Nombre:

Edad:

Lugar de nacimiento:

II. Sobre su infancia y formación:

1. ¿Dónde pasaste tu infancia y adolescencia? ¿Cómo describirías el lugar en que vivías?
2. ¿Estudiaste en el colegio? ¿Hasta qué año? ¿Te sentías a gusto en el colegio? ¿Cuáles eran las actividades que más disfrutabas? ¿Desarrollaban algún tipo de actividad artística?
3. ¿Cómo era el barrio en el que creciste? ¿Tenías amigos? ¿Qué actividades realizaban? Cuéntame un recuerdo que describa el lugar donde vivías.
4. Cuando eras niño(a) ¿Qué querías ser cuando fueses grande? ¿Cómo imaginabas tu vida en el futuro?
5. ¿Cómo eras de adolescente? ¿Cómo te veías a ti mismo(a)? ¿Cómo crees que te veían los demás?

III. Sobre las decisiones en la juventud:

6. (En caso haya terminado el colegio) Cuando terminaste el colegio ¿Qué hiciste? ¿Qué te llevó a tomar esas decisiones? ¿Te sentías satisfecho(a) con esas decisiones?
7. ¿Te hubiera gustado dedicarte a otro cosa? ¿A qué te hubiera gustado dedicarte? ¿Por qué no fue posible dedicarte a eso que deseabas?

IV. Sobre el vínculo con el proyecto teatral y su efecto:

8. ¿Cuándo y cómo iniciaste tu participación en el grupo de teatro? ¿Fue por decisión propia o alguien te lo propuso?
9. ¿Cómo recuerdas los primeros momentos del taller/grupo de teatro? ¿Qué tipo de actividades realizaban?
10. ¿Recuerdas cómo te sentías durante los primeros ensayos o sesiones de trabajo? ¿Qué te sorprendió más? ¿Qué te motivaba? ¿Qué te resultaba extraño o complicado?
11. ¿Qué es lo que más te sorprendió de la experiencia de hacer teatro?
12. ¿Cuáles fueron los momentos más emocionantes de tu participación en el grupo de teatro? Describe detalladamente uno de esos momentos.
13. ¿Sientes que algo cambió en ti a partir de hacer teatro? ¿Cómo eras antes? ¿Cómo eres ahora?
14. ¿Cómo describirías el efecto que ha dejado en ti, a nivel personal, el haber hecho teatro?

15. ¿Observaste o sentiste algún cambio en la relación con tus compañeros?
¿Cómo se expresaron esos cambios?
16. ¿Sientes que la experiencia de hacer teatro enriqueció tu vida? ¿De qué forma?
¿Surgieron algunas oportunidades para ti como consecuencia de tu participación en el proyecto?

V. Sobre su perspectiva de vida:

17. ¿Qué te gustaría hacer en el futuro?
18. ¿Sientes que cuentas con las herramientas y recursos para lograr eso que deseas? ¿Por qué?
19. ¿Piensas que el teatro puede ser un camino para que mejoremos como personas y como sociedad? ¿Por qué? ¿De qué forma?
20. ¿Qué es el teatro para ti?

