

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Escenarios entre la luz y las rejas: Formas de implementación del teatro como parte de estrategias y herramientas para la reinserción social de jóvenes penitenciarios dentro de la ciudad de Lima

Trabajo de investigación para obtener el grado académico de Bachiller en Artes Escénicas con mención en Teatro presentado por:

Andrea Mirella Mejia Aranda

Asesora:

Pamela Maria Lastres Dammert

Lima, 2020

Resumen

La presente investigación, alrededor de las formas de implementación del teatro como estrategia y herramienta, pretende responder en qué manera el uso de estas facultades, propias de las artes escénicas, pueden ser una ayuda para el trabajo de la reinserción de jóvenes reclusos en centros penitenciarios de la ciudad de Lima. Mediante una revisión y análisis de diferentes procesos comunicacionales y estratégicos para este fin, además de los aportes conseguidos en diferentes proyectos de intervención desde las artes escénicas, planteamos que su influencia puede ser positiva, a partir de estas condiciones dadas y como soporte desde una articulación con varios métodos de trabajo, así como la una forma de trabajo que no interfiera con los procesos en que se evalúa a las poblaciones penitenciarias.

Asimismo, el desarrollo de este análisis puede ser organizado desde dos argumentos principales; el primero con respecto a observar y hacer un ejercicio de análisis sobre la importancia de saber cada uno de los tipos de estrategias y herramientas que se utilizan desde las artes escénicas para el trabajo de reinserción social. Mientras que lo segundo, se enfoca en evaluar la manera en que influye directamente el trabajo de las artes escénicas, ya sea como espacio de trabajo o como generador de herramientas en este proceso de reinserción y trabajo penitenciario con poblaciones jóvenes.

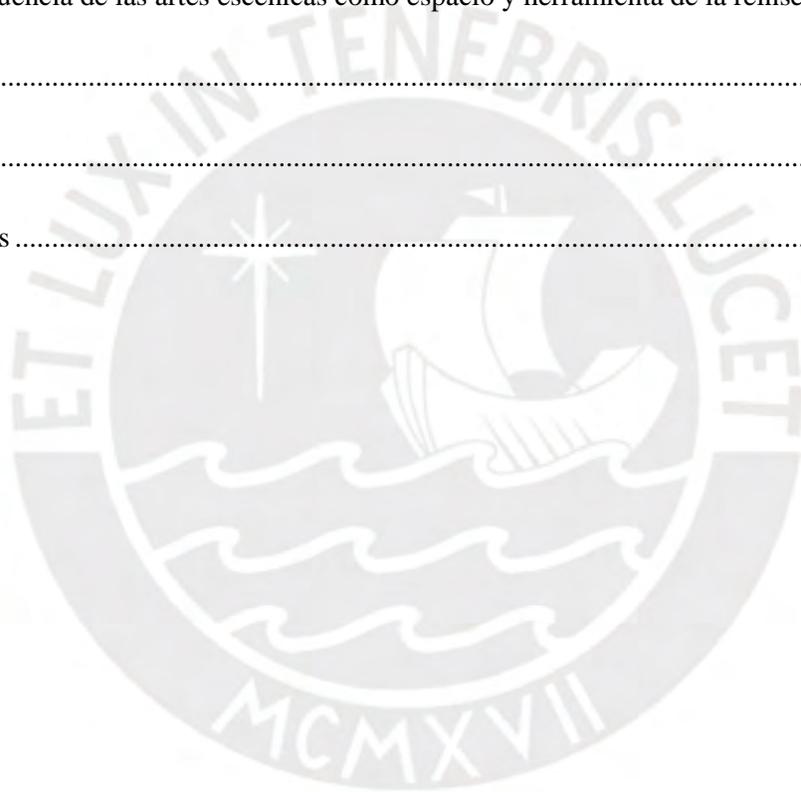
Abstract

This research, around the forms of implementation of theater as a strategy and tool, aims to answer in what way the use of these faculties, typical of the performing arts, can be an aid for the work of the reintegration of young inmates in penitentiary centers from the city of Lima. Through a review and analysis of different communicational and strategic processes for this purpose, in addition to the contributions made in different intervention projects from the performing arts, we propose that their influence can be positive, based on these given conditions and as support from an articulation with various working methods as well as a way of working that does not interfere with the processes in which prison populations are evaluated.

Likewise, the development of this analysis can be organized from two main arguments; the first about observing and doing an analysis exercise on the importance of knowing each of the types of strategies and tools that are used from the performing arts for social reintegration work. While the second, focuses on evaluating the way in which the work of the performing arts directly influences, either as a workspace or as a generator of tools in this process of reintegration and prison work with young populations.

Índice

Introducción	4
Capítulo 1 Estrategias y herramientas que las artes escénicas otorgan a la reinserción social	6
Capítulo 2 La influencia de las artes escénicas como espacio y herramienta de la reinserción social	11
Conclusiones	27
Recomendaciones	29
Lista de referencias	31



Introducción

El mundo de las artes escénicas suele ser subestimado sobre el poder de su labor transformativa desde el trabajo y la incursión social. No hay mayor consideración al revisar las formas en cómo incide dentro de procesos sobre el tratamiento y uso de herramientas que permiten a las personas desarrollar aptitudes y habilidades importantes, tanto a nivel individual como para el trabajo en conjunto.

Con respecto al acercamiento sobre la labor transformativa y de intervención a través de su trabajo profesional, en las últimas décadas, dentro de las artes escénicas, se han desarrollado diferentes proyectos implicados en intervención de espacios para poblaciones vulnerables o de riesgos directos para la población implicada, como, por ejemplo, las cárceles. Esta forma de trabajo suele ser un tema muy abordado por las estrategias que se utilizan para desarrollar y potenciar, bajo diferentes visiones, estas necesidades y la reinserción de ciertas prácticas en que los reclusos necesitan recuperar y volver a generar antes de su regreso a la sociedad.

Desde ese espacio, las artes escénicas no sólo pueden constituir una serie de herramientas y facilidades para recuperar dichas habilidades y aptitudes luego de un riesgoso y prolongado proceso de exclusión; además pueden aportar nuevas formas de establecer un reencuentro y reconocimiento de diferentes aristas que habían sido ocultas y subestimadas de forma individual. Evidentemente, desde la voluntad propia de realizarlo, acompañado por especialistas en este espacio y con las herramientas necesarias para tal fin.

Tomando así, a la voluntad como fuerza primaria y especializada en este acompañamiento y desarrollo en reorientar habilidades y aptitudes disminuidas, o algunas desconocidas, podemos mencionar la piedra angular de donde podemos tomar esta fuerza de impulso. Mazta (2014) desestima cualquier visión determinista sobre el delito. Postula, en contraposición a lo antes mencionado, que la voluntad delictiva se realiza -casi en su totalidad- a través de la voluntad que puede terminar o no en una infracción. (p.265)

En ese sentido, se está poniendo una afirmación muy importante con respecto a la voluntad y la actitud frente a una conducta delictiva; en espacios y lugares donde la práctica de esta voluntad se trabaja para ser reflexiva sobre sí misma, puede incidir de forma positiva con mucha fuerza. Por ejemplo, en aptitudes y habilidades que se habían dejado de lado a raíz de la conducta delictiva, y que, en conjunto, pueden ayudar al individuo en su proceso de reinserción y revaloración de sus propias condiciones personales, para poder reinsertarse en la sociedad como una persona que no tenga este tipo de limitaciones y mejores condiciones de vida y decisión personal.

Por tanto, la presente investigación trata de aproximarse a este proceso a través del trabajo de las artes escénicas y el impulso individual de sus participantes, junto con un soporte a las características del trabajo a partir de los profesionales a cargo; consiguiendo ser implementado con una serie de medidas y estrategias efectivas para tal fin. Desde ese lado, se hará más visible el trabajo en las artes escénicas a través de la articulación interdisciplinaria; mientras que del otro lado, se analizará lo que puede ofrecer las artes escénicas para la intervención de estos espacios, dentro de sus herramientas y sus estrategias y en la forma de intervenir a jóvenes penitenciarios.

Capítulo 1

Estrategias y herramientas que las artes escénicas otorgan a la reinserción social

Las artes escénicas se componen, en gran parte, sobre una extensa cantidad y tipos de herramientas que se utilizan para trabajar una igual serie de aptitudes, habilidades, emociones y reflexiones de acuerdo al tipo de resultado que se busca obtener. A partir de las condiciones y la voluntad en poder realizar trabajos con dichas herramientas, como ayuda o como espacio de trabajo colocado para facilitar el proceso o la vía de realización a los hechos planteados.

Ubicándose, en principio, sobre el campo del desarrollo, convergen diferentes proyectos y perspectivas sobre la influencia o repercusión que puede tener el arte al intervenir en espacios de desarrollo o bajo condiciones en que ello sugiere una respuesta como esta. En ese sentido, las artes escénicas pueden convertirse en una herramienta y una respuesta concreta a una serie de problemáticas que pueden ser intervenidas, y de igual forma, dar resultados favorables, en especial cuando se tratan de poblaciones vulnerables.

Una de las primeras figuras que conforman los hechos y la acción del trabajo realizado por las artes escénicas parte desde la estrategia. De esta forma, las estrategias no solo coinciden con una “sola forma de hacer las cosas” sino más bien tratan de trabajar desde que arista o perspectiva el trabajo puede lograr ser funcional y efectivo ante una serie de limitaciones que se pueden dar con normalidad. Para el caso del teatro, podemos mencionar dos limitaciones, a veces, poco reconocidas. La primera se trata sobre la forma de abordar un trabajo escénico sin una previa preparación o escalamiento elaborativo de las características y condiciones que requiere hacer una

partida escénica, tanto como un proyecto bajo una obra o un taller especializado en ciertas habilidades y expectativas. Mientras que la segunda, se concentra alrededor de la forma y la amplitud de la respuesta que puede tener los participantes y las personas involucradas en el desarrollo de la propuesta, quienes pueden tener una expectativa o una forma de ver su propio proceso, e incluso, su propio progreso. Por tanto, las herramientas que evalúan eso necesitarían siempre estar en concordancia con las posibles formas y repercusiones que tienen la respuesta de quienes forman parte de ello, ya sea en su acompañamiento o en la auto reflexión que puede estar en diferentes etapas de ese mismo desarrollo.

Es bueno analizar desde el comienzo el uso de estas estrategias para trabajar, en conjunto, las limitaciones que pueden darse, y que se han mencionado anteriormente. Así, puede conseguirse diferentes tipos de contingencias y respuestas para momentos de análisis y auto reflexión de un proceso iniciado en base a las herramientas que se trabajan desde las artes escénicas. Se pueden señalar tres tipos principales de estrategias que suelen trabajarse en las artes escénicas.

Los tres se dividen entre las que tienen un corte comunicacional; otras en función a un corte educativo. Y, por último, las que contienen un corte coercitivo o represivo frente al desarrollo en que se puede ubicar este proceso para los individuos participantes.

Las estrategias basadas en el aspecto comunicacional, como bien lo menciona Niño Rojas (2007) contienen características de la comunicación dialógica, como el intercambio, la correspondencia y la reciprocidad. (Rojas, 2007) En otras palabras, lo que pretende el uso de estas

estrategias es una forma de comunicarse entre interlocutores, individuos en las mismas condiciones de participar y ser escuchados, al igual que ser tratados de forma horizontal.

Y es importante resaltar que mucho de los procesos y formas de trabajo que se da al intervenir un espacio como este, el penitenciario, contiene una serie de prejuicios y perspectivas negativas desde antes de la intervención o el acercamiento, en general. Debido, principalmente, a la imagen que se tiene del lugar donde el trabajo es con personas con una reputación cuestionada, a partir de sus propios actos y decisiones personales.

Por este motivo, muchos proyectos de desarrollo no logran el verdadero impacto esperado ni los objetivos propuestos por no tomar en cuenta la opinión de las personas, por no hacerlos partícipes de su desarrollo, por no comunicarse entre ellos. (Cáceres: 2013) Al haber una serie de prejuicios previos a la intervención, al igual que durante el proceso de trabajo, es importante el construir un espacio o un ambiente bajo estas características; es decir, un espacio de comunicación dialógica con un trato horizontal para todos.

La intervención bajo esta estrategia no solo puede ser menos accidentada, sino también puede generar más puertas y aperturas con los participantes, quienes son personas vulneradas constantemente desde lo físico y lo emocional. Un espacio de estas condiciones puede ser propicio para tender puentes y puntos de confianza entre los participantes y los profesionales encargados. Tal como menciona Cáceres (2013) “Formarse en cualquier arte escénico requiere de un gran esfuerzo y una fuerte constancia ya que muchas de las técnicas involucran una fuerte

concentración, ello permite que los niños y jóvenes busquen crecer y mejorar a diario.” (Cáceres, 2013, p.11)

La formación, con un carácter comunicativo, da muchas más ventajas a la hora de trabajar las técnicas, así como que fortalece la voluntad y la convicción de responder frente al proceso en que se involucran, pues los incentiva a continuar y alcanzar en algún momento mejores resultados y una idea más clara de sus propios avances.

Como bien lo menciona nuevamente Cáceres (2013) “Asimismo, las artes escénicas demandan de un trabajo creativo, lúdico y colectivo donde los niños y jóvenes deben relacionarse e interactuar intercambiando opiniones y experiencias. Ello implica que desarrollen todo su potencial y aprendan a escucharse unos a otros, respetando las diferentes opiniones que surgen de este diálogo.” (Cáceres:2013, p.12)

En pocas palabras, las artes escénicas dan otro contraste al trabajo lúdico y creativo sobre diferentes tipos de población. En este caso, una población vulnerada por sus libertades y sus propias condiciones de vida puede desarrollar y retomar nuevamente aptitudes y habilidades, aprendiendo a escuchar y ser escuchados nuevamente, como parte del proceso necesario para reinsertarse sobre otros espacios y grupos sociales.

El trabajo lúdico y el proceso comunicacional hacen de esta estrategia una forma concreta de abordar un proceso dialógico en forma horizontal para el resto de individuos; lo cual hace

preferente el propio interés en desarrollar diferentes aptitudes y actitudes frente al resto y con una responsabilidad propia muy importante para alcanzar tal fin.

Por ello, Cáceres (2013) menciona lo siguiente:

“La comunicación es clave para construir procesos de desarrollo que integren las diferentes perspectivas e imaginarios que todo ser humano posee, a partir de ella podemos buscar que la diferencia sea reconocida y aceptada; es decir, que no sea vista como un elemento que restringe la integración, sino que por el contrario a partir de ella se pueden abrir procesos de discusión y participación.” (Cáceres: 2013, p.14)

En el proceso de trabajar y reconocer metodologías y estrategias impresas sobre las características de la comunicación dialógica, se considera necesario mencionar las diferencias, y con creces, que se consigue al aceptar que, esta forma de llevar las herramientas con las actividades, se dan cuando se trabaja con las artes escénicas dentro de un contexto para un trabajo de intervención social.

Capítulo 2

La influencia de las artes escénicas como espacio y herramienta de la reinserción social

A partir de lo que se trabajó en el capítulo anterior, con respecto a los tres tipos de estrategias y dos formas de trabajar las herramientas que permiten el trabajo para la reinserción social, podemos colocar el vínculo del cual parte este capítulo. La injerencia sobre estrategias y modos de trabajo con las herramientas mencionadas, proporciona un espacio de trabajo adecuado para entender la magnitud en cómo las artes escénicas tienen la capacidad y la relevancia para desarrollarlo.

Para el segundo capítulo, se puede visualizar cómo el trabajo desde este ámbito permite generar el espacio necesario para tal fin, además de las herramientas que puede abarcar el uso de estos medios, a nivel interdisciplinario.

La manera de saber cuánto de influencia tiene este trabajo de reinserción social desde las artes escénicas podrá ser respondido a través de trabajos y proyectos que han tenido una perspectiva desde los procesos, y también, desde los resultados. No obstante, diferenciando qué características y evidencias han correspondido con su propio desarrollo. Mientras que el cómo de este trabajo, puede tener una explicación más concisa al revisar la capacidad de adaptación del trabajo escénico, junto con otras disciplinas que ayuden a un desarrollo paralelo.

Para comenzar, podemos ubicar al trabajo de las artes escénicas en una tipología o forma de respuesta frente a una problemática. En la intervención sobre realidades adversas, situaciones y

poblaciones vulnerables es una demostración el reto que genera la forma de trabajar con y para las artes escénicas; no por la capacidad de reacción o propuesta frente a ello, sino más bien, por las condiciones en que esto se da para la misma disciplina. En otras palabras, las artes escénicas sin una rigurosidad para intervenir y tener un trabajo acorde al objetivo, a nivel social, no podrían ser constituidos, pues su trabajo se vería limitado y sus esfuerzos esfumados al contener dimensiones que no pueden ser abordadas sin un trabajo previo de apoyo y análisis interdisciplinario.

Sincerar esta capacidad de observación no significa desmerecer un trabajo o el esfuerzo de las artes escénicas por tener una manera de hacer las cosas y una conciencia de responsabilidad sobre una serie de hechos sociales, muchos de ellos de interés público, y como agenda de derechos y reivindicaciones ciudadanas. Plantea más bien, que el trabajo desde este campo es más enriquecedor y profundo si contiene desde sus bases o su propuesta, una perspectiva ampliamente abierta al trabajo interdisciplinario.

Añadiendo este punto para iniciar el trabajo de análisis, podemos decir, entonces, que las artes escénicas buscan trabajar, casi siempre, con un sentido de responsabilidad comunitario, es decir, un tipo de trabajo donde se pretende intervenir y trabajar con actores dentro del mismo espacio de intervención, así como todas las personas implicadas alrededor de la actividad en sí.

Para ser más precisos, el sentido de trabajo comunitario junto al valor del trabajo con las artes escénicas puede conceptualizarse con lo mencionado por Bang (2019) cuando dice que “se trata

de grupos que trabajan desde una perspectiva inclusiva, conjugando objetivos artísticos y de transformación comunitaria y social.” (Bang, 2019, p.13)

Se congregan, entonces, grupos de trabajo con una amplia perspectiva de apoyo mutuo, a través del trabajo escénico y lúdico, conllevando como resultado la búsqueda de un trabajo comunitario y social.

Asimismo, el trabajo escénico no puede ser descrito completamente sin mencionar sus propias características que hacen útiles sus modos de intervención; o, en otras palabras, lo útil que significan sus propias herramientas, a partir de las características que tiene, para poder generar un canal entre lo reflexivo, lo lúdico y lo narrativo. Precisamente, por ello compartimos una cita tomada de Wajnerman (2010) a través de Bang (2019) cuando cita que las artes escénicas

“Con diferentes propuestas, se comparte el objetivo de instrumentar, a través de canales estéticos, la visibilización, sensibilización y reflexión acerca de las problemáticas sociales que atraviesan a quienes participan, impulsando una toma de posición activa ante las mismas (Bang y Wajnerman, 2010).”

El trabajo desde la perspectiva de las artes escénicas confluye alrededor de propuestas que instrumentalizan el valor estético, narrativa y reflexivo de quienes participan, pues, finalmente, son ellos mismos quienes generarán una toma de posición activa frente a todo este proceso y cómo atraviesan todo lo que conlleva el trabajo realizado. Ahora bien, si hay una diferencia entre el trabajo escénico dentro de espacios urbanos o descentralizados territorialmente sobre otros lugares de convivencia social, por ejemplo, comunidades indígenas o pueblos más alejados en las zonas urbanas.

En ese sentido, el trabajo comunitario mantiene ciertos matices en esta asociación de cómo se promueve el trabajo y la intervención alrededor de espacios vulnerables; pero, no comparte la misma perspectiva en cuanto a las características en que influye para poder resolver una serie de problemáticas. Es decir, el trabajo comunitario, como característica del trabajo escénico o de las artes escénicas, es distinto siempre que intervenga por diferentes motivos, muchos de ellos, asociados a desigualdades y condiciones adversas para la población con la que se desarrolla las actividades y la repercusión de sus resultados.

Pero, un caso un poco menos determinante, con respecto a otros espacios de intervención, surge cuando esta se da desde espacios urbanos vulnerables, como las cárceles. En estas condiciones el trabajo escénico promueve resultados de una extensión más narrativa y reflexiva, que condicional a sus modos de vida. En otras palabras, el interés fundamental es generar espacios de reflexión, reacondicionamiento y apoyo para personas vulnerables; a diferencia de un trabajo comunitario donde las poblaciones directamente ejecutan sus formas de trabajo y acercamiento con las artes escénicas, pues controlan más este vínculo a la forma que deseen adaptarlo para sí mismos.

Tal como menciona, nuevamente, Bang (2019) “A partir del ejercicio teatral grupal se abre la posibilidad de generar respuestas nuevas ante situaciones conflictivas y la confianza colectiva en llevarlas adelante en la vida cotidiana. De esta forma, el despliegue de configuraciones creativas

en una comunidad fortalece su capacidad colectiva para lidiar con la complejidad de los condicionantes de la salud y la vida.” (Bang, 2019, p.16)

El ejercicio del trabajo escénico, a través del teatro grupal como una de las modalidades para asignar propuestas y resultados a los procesos interpersonales de los participantes es una de las características que se comparten desde ambos modos. El despliegue creativo es otra de las características que confluye con estos modos de trabajo; fortaleciendo las condiciones y el propio liderazgo de los participantes, pues motiva no solo la continuidad de su apoyo a los proyectos, sino también la propia convicción que les genera entender los resultados que alcanzan.

Al haber entendido estas diferencias, y las condiciones que tienen de forma similar, podemos mencionar que el proceso dentro del trabajo escénico puede separarse, en procesos o en resultados. Ninguna de las dos opciones contiene una diferencia sustancial que haga más o menos importante las condiciones en que puede surgir respuestas y reflexiones alrededor de los participantes. Es decir, estas características no son más o menos importantes a la hora de alcanzar objetivos y metas comunitarias.

Para describir parte de estos ejemplos, podemos mencionar, en primer lugar, el trabajo desde la construcción de un proceso. Cabe resaltar que un proceso no es la única vía de trabajo y resolución de actividades. Es más bien, una trayectoria heterogénea, donde, el individuo decide y condiciona las formas en que puede alcanzar diferentes resultados y fines.

Este concepto no es ajeno a ideas similares con respecto a trayectorias personales o procesos interpersonales complejos; pero puede ser planteado, como tal, para entender las diferentes características que puede adoptar cada individuo al participar dentro de un proyecto o una intervención con estas condiciones. Eso también tiene una repercusión muy importante dentro de las narrativas, experiencias y lecciones que pueda dar a cada participante; en ese sentido, es necesario mencionar en condicional, lo que podría tener como resultado propio todo lo conseguido a partir de esta perspectiva para una sola persona.

Como ejemplo principal, podemos tener el caso que describe Bang (2019) el trabajo del Frente de Artistas del Borda (FAB) implementada en Buenos Aires desde 1984, y que tiene como principal objetivo: “producir arte como herramienta de denuncia y transformación social desde artistas internados y externados en el Hospital Borda, posibilitando, a través de diferentes formas de presentación, que las producciones artísticas generen un continuo vínculo con la sociedad” (FAB, 2008a, p. 33) Esto quiere decir, producir arte a través de la intervención de un centro de rehabilitación y tratamiento de enfermedades mentales, las cuales imposibilitan a sus miembros ser parte de expresiones artísticas compartidas o de su propia autoría. De ese modo, la producción artística se enfoca en presentaciones artísticas que fortalezcan el vínculo directo entre los pacientes y el resto de personas que participan desde otros espacios sociales.

La característica fundamental de este proyecto es que ha intervenido un espacio vulnerable de pacientes en condiciones de escaso interés por su propia integridad física, y evidentemente, mental

que estigmatiza su lugar de procedencia y las condiciones en que esto se puede desarrollar u obtener resultados. Frente a ello, proponen una actividad permanente sobre diferentes grupos que desean participar desde este espacio. Tres solo los talleres teatrales permanentes dentro del trabajo que sostiene los avances del proyecto hace más de tres décadas

Y con mayor fuerza, hay un trabajo detrás de la comunidad que comparte este espacio de salud mental, en quienes son un soporte importante para la participación voluntaria dentro del proyecto. Con estas características, los resultados no son menos ambiciosos en la comunidad; en parte por la vigencia y la trayectoria de la experiencia sobre la comunidad que comparte el trabajo y el voluntariado. Por tanto, los alcances que contiene esta intervención genera lo que Bang (2019) describe correctamente como que:

“Se rescatan deseos, pasiones y potencialidades creativas que han sido aplastadas por la vida en la institución, produciéndose una transformación conjunta hacia la conformación de una subjetividad activa, la que se materializa en la producción de una propia dramaturgia.” (Bang, 2019, p.16)

El rescate de estas condiciones es sumamente relevante frente a la figura institucional y legal de una institución médica, y con mayor motivo, con injerencia terapéutica en un problema que es producido por sus mismas limitaciones dentro del sistema médico y el ambiente comunitario que comparte con cierto estigma sobre la salud mental.

Por estas razones, el proyecto ha adquirido mayor notoriedad y normalidad dentro del espacio comunitario, pues ha sido un aire de reivindicación frente a los estigmas causados por el trabajo institucional alejado de las personas. Y, además, una forma de renovación entre las relaciones

sociales de los pacientes con el resto de la comunidad, a quienes ahora acogen como parte de su propio proceso reflexivo y auto presente sobre la salud mental, el trabajo artístico y la creatividad.

Bang (2019) sintetiza lo alcanzado por las propias condiciones en que se generó su proceso desde el inicio, con la comunidad, los pacientes y las personas participantes que ayudaron a desarrollar en más de tres décadas un espacio no solo artístico, sino social para la comprensión de experiencias y narrativas comunitarias sobre la salud mental, los estigmas y las condiciones heterogéneas en que todos intentamos convivir. “Se trata así de una apuesta y proyecto netamente artístico-teatral, que excede lo terapéutico e individual y es llevado adelante por actores, docentes y teatristas, junto con los grupos participantes.” (Bang, 2019, p.16-17)

Concluyendo este punto, en que esta apuesta se convirtió, a través de su propio proceso de intervención y desarrollo, un logro teatral no solo desde lo artístico sino también desde la narrativa reflexiva cotidiana para toda una comunidad.

Otro de los ejemplos que podemos tomar para explicar este desarrollo acerca de lo que constituye un proceso, es el trabajo realizado y recopilado por Rubio (2019) a través de la acción artística como producción narrativa en un proyecto que, tal como menciona la autora:

“[...] Es generar, a través de talleres de creación escénica y la puesta en escena de obras, procesos reflexivos y experiencias comunitarias que hagan posible el encuentro entre los jóvenes internos participantes (jóvenes varones y mujeres), tanto con ellos mismos como con una colectividad mayor (otros internos del penal, familiares, comunidad, etcétera) (Rubio, 2019, p.116)

El proyecto, por tanto, consiste en el trabajo de talleres artísticos que generen procesos reflexivos y experiencias comunitarias entre los jóvenes internos de un centro penitenciario a partir de sus vivencias, experiencias y el apoyo externo de todos los vínculos y personas detrás de su bienestar, así como de sus mismos espacios que comparten.

De igual manera, el proyecto pretende organizar un espacio de creación de narrativas performativas con el fin de encontrar elementos y herramientas que puedan surgir a partir de ello, ya sea con los propios participantes o durante el desarrollo de su trabajo performativo y de reflexión. Esto lo menciona Rubio (2019) pues “Por un lado, la configuración del campo a partir y a través de un espacio de creación de narrativas performativas en el marco de un taller de artes escénicas y los espacios que se generan a través y a partir de él.” (Rubio, 2019)

Ello quiere decir la importancia de saber reconocer los fines de este trabajo para encontrar material que permita continuar con el trabajo, a futuro o como parte del camino por avanzar, así como ir comprendiendo cómo cada participante puede alcanzar estos objetivos.

En este punto es importante resaltar el objetivo y la forma en cómo se pretende alcanzar los fines de este trabajo artístico y narrativo. Tal como lo menciona Rubio (2019) “La propuesta en esta línea se basa en la generación de un campo donde se explora, experimenta y elabora experiencia a partir y a través de la acción escénica, es decir, la performance.” (Rubio, 2019)

Lo que pretende explicar es que la propuesta, en base a la generación de un espacio donde se puedan dar todas estas condiciones para los participantes, necesita de la experiencia individual, el trabajo escénico y, sobre todo, la forma en cómo realizarlo; es decir la performance.

Este es un elemento muy resaltante para considerar la explicación, como ejemplo, de lo que trata finalmente un proceso. Una performance o una acción escénica parte de diferentes fuentes, pero apunta generalmente a las mismas formas y que conciben entender a las narrativas como parte de esta explicación. Rubio (2019) explica a través de Schechmer (2002) que otra de las cualidades de las narrativas es el hecho de comprenderlas como resultados de procesos de producción y circulación para la performance; o, en otras palabras, son actos que se caracterizan por este “mostrar hacer” (Rubio, 2019, p.121)

Por tanto, la narrativa tiene ese aporte directo en el proceso que constituye precisamente realizar una performance. El “mostrar hacer” es lo que explica el resultado de trabajar con narrativas que alimenten a los diferentes tipos de performance. En la misma línea, hay otro punto importante que da soporte también a la performance. “Cuando hablamos del poder constitutivo de la performance, debemos tener claro que estas acciones no están desconectadas de un contexto: se desprenden de él de manera creativa; conllevan experiencia, agendas y la búsqueda por intervenir en el mundo”. (Rubio, 2019, p.122)

En ese sentido, la performance puede constituirse, como lo ha descrito Rubio, en la construcción escénica del proceso a través de las narrativas que pueden sugerir una parte muy importante de estos alcances. Y en la misma medida, está el trabajo de contextualizar el proceso artístico de la performance, del cual si no fuera posible realizar de manera creativa y a través de la experiencia toda la demostración de un proceso artístico adecuado. Por tanto, nos pone como parte del análisis entender que para la intervención de estos espacios de trabajo y por la población que va a ser abordada, para este proyecto, su proceso más importante fue alcanzar todos los elementos que

hagan posible un acto performativo completo y conducido por las condiciones favorables responsables de su creación y su uso, así como su expresión hacia el resto.

Para culminar esta parte, es importante también resaltar las condiciones en que esto es posible y se considera a sus propias experiencias y condiciones, la de los jóvenes penitenciarios, como elemento creador de trabajo artístico y producción de performance que exprese una realidad y la forma de ver el mundo desde una perspectiva muy particular.

“En ese sentido, existe un interés en poner en circulación las percepciones y sensibilidades de los y las jóvenes participantes respecto a sus historias de vida y la manera cómo experimentan y dan sentido a su experiencia en la prisión.” (Rubio, 2019, p.120) Lo que pretende explicar Rubio es la importancia de poner en valor estas percepciones y sensibilidades, material importante para el trabajo artístico y performativo, para reconocer y entender un poco más historias de vida relacionadas a esas condiciones y la forma de afrontar la experiencia en prisión.

Por último, como mencionó Rubio (2019) en esta parte para sintetizar el trabajo completo del proyecto:

“Las exploraciones que realizamos en los talleres tienen como punto de partida y materia prima para la creación la historia personal, que se comparte y se elabora colectivamente. Estos procesos artísticos hacen posible experimentar, por parte de los internos, ejercicios de revisión y reescritura de la historia personal para resignificarla desde el presente y darle un sentido.” (Rubio, 2019)

La resignificación, el trabajo artístico y performativo, por tanto, son los productos finales que se desean alcanzar al culminar procesos que permiten experimentar, por parte de los internos,

ejercicios hacia sus propias historias personales y modos de ver diferentes aspectos que normalmente no se toman en cuenta para el resto.

Hacia el lado del desarrollo de resultados, a partir de trabajos en intervención social desde las artes escénicas podemos mencionar brevemente dos casos muy singulares. Cabe resaltar, antes de la explicación de ambos casos, que a diferencia de los procesos dentro de las artes escénicas, lo que busca el resultado es principalmente generar un producto o una forma de realizar algo muy concreto dentro de estos ámbitos.

Por ejemplo, si se trata de reivindicación social, habrá temáticas que respaldan la postura o los argumentos para desarrollar una puesta en escena que haga reflexionar sobre la misma y el trabajo realizado de parte de sus protagonistas. Esto tiene un fin particular acerca de analizar y reflexionar una temática o tema muy puntual a partir de la acción y trabajo artístico dentro de un producto escénico. De eso se trata evaluar y revisar las condiciones en que se necesita estar para apelar por un proyecto de estas características.

Uno de los ejemplos que podemos mencionar es esta perspectiva de Mapa Teatro, iniciativa local alrededor de una conceptualización de su proceso a través de la búsqueda de un resultado exacto. Esto lo menciona Villalobos (2011) cuando afirma que la perspectiva creativa de Mapa Teatro está profundamente ligada a la producción de conocimiento en torno al arte viviente, el teatro y la performance (Villalobos, 2011, p.1)

Esto quiere decir que su vínculo es estrecho con respecto con, por un lado, la producción de conocimiento; mientras que, por otro, la resignificación del arte a partir de estas condiciones con el fin de realizarlo en el teatro y la actividad performativa.

Del lado de esta propuesta como vuelve a señalar Villalobos (2011) uno de los fundamentos de su actividad es la transgresión de las fronteras disciplinares y del conocimiento en torno a las artes vivas, característica que los ha hecho crecer en un ambiente de refundación y rearticulación de los elementos que componen las disciplinas que trabajan y las obras que producen. (Villalobos, 2011, p.1)

Esto quiere decir que sus fundamentos se concentran en la forma transgresora de las narrativas que proporciona las ciencias o la academia en general; se enfoca desde este punto contestatario a las artes vivas y los modos en que estos producen obras y nuevo trabajo artístico.

Como bien se mencionaba, Mapa Teatro desarrolla proyectos disímiles pero ricos en significado, sobre todo relacionados con esa realidad ya mencionada, implicando críticas a los sistemas políticos y a la hegemonía del poder que genera ambiciones totalitarias. (Villalobos, 2011, p.1)

Su significado, por tanto, es el desarrollo de proyectos con una mayor fuente de significados y narrativas asociado a ello, a partir de una realidad que genera una crítica automática a diferentes sistemas puestos en tela de juicio.

A través de sus largos años de desarrollo en la escena local de su país, el trabajo realizado no solo ha sido extenso, sino también comprometido con el arte actual, así como las artes vivas. En resumen, Mapa Teatro ha diversificado y consolidado su posición artística de un lado muy importante y abierta a dialogar con diferentes conceptos de arte conceptual. (Villalobos, 2011)

En la misma línea, sus estrategias han diversificado diferentes modelos de comunicación y entendimiento para la producción artística final. (Villalobos, 2011) Ello quiere decir métodos no

convencionales y algo abiertos a la forma de trasladar sus conceptos a la forma de plasmar sus proyectos artísticos

Cabe resaltar, como último punto de detalle, dos elementos que permiten entender las condiciones en que los artistas y las personas involucradas en estos espacios de cooperación e intervención logran generar un producto artístico. Primero, se concentra la utilización del performance como facilitador a los artistas para diversas creaciones. Ya sea a través del arte performativo o la intervención física y conceptual del cuerpo ya que ambos son concebidos como uno mismo. (Villalobos, 2011)

No menos importante es esta “confección de la acción” (Villalobos, 2011) donde lo importante es la elaboración de la obra en su dimensión conceptual y de origen desarrollado en detalle, a partir de las etapas evaluadas y valoradas por el resto de participantes, así como el público. (p.3)

En lo que finalmente, el entorno del trabajo artístico de Mapa Teatro contiene un proceso orgánico que da lugar a la construcción de sus propias ideas y la conformación de sus piezas escénicas, ya sea mediante métodos que sostienen ciertos consensos, o más bien, formas que muevan al desmontaje y montaje como elementos de ensayo y error durante todo su proceso. (Villalobos, 2011)

Otro de los ejemplos que podemos tomar a partir de la visualización de sus resultados, es el estudio realizado por Liger (2019) quien trabaja un tipo de teatro enfocado en lanzar mensajes muy concretos y puntuales, únicamente de problemáticas sociales y de condiciones individuales adversas por parte de personas y comunidades que se ven afectadas por ello.

Es así, que al mencionar una de sus fuentes principales, explica:

“En su obra Teatro Aplicado, Teatro del Oprimido, Teatro Playback, Dramaterapia, Motos y Ferrándiz (2015) afirma lo siguiente:

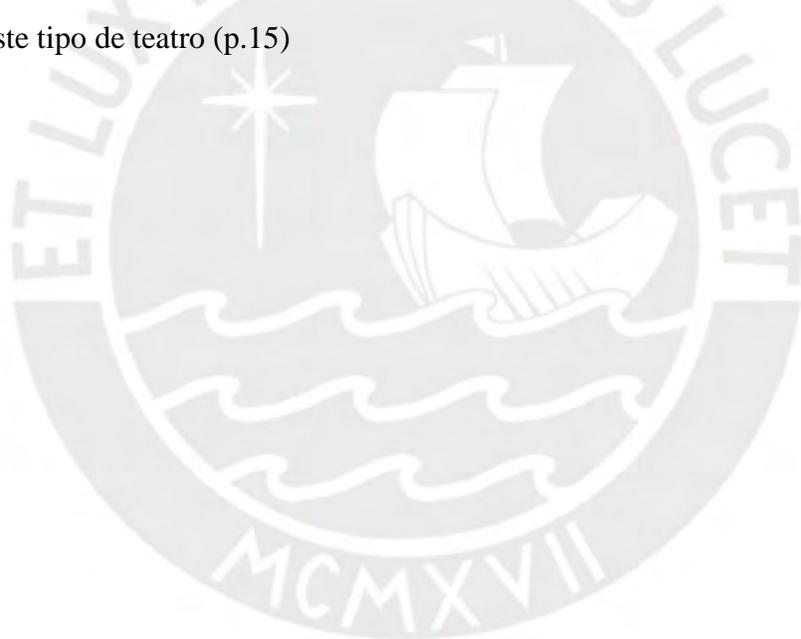
Este teatro, diferente, no se hace solo con la intención de comunicar un mensaje con un formato estéticamente bien elaborado, sino que su foco está dirigido a ayudar a individuos o colectivos [sociedades u organizaciones] con carencias en alguna dimensión personal o social, vivida como privación y concretada en insatisfacción, exclusión, marginación u opresión (p. 29). (Liger, 2019, p.14)

Esto quiere decir que es un tipo de teatro, según Boal (2009) citado desde Liger (2019), que no solo busca un vínculo comunicacional, sino también con un formato elaborado, a través de individuos o colectivos que contienen problemáticas sociales y condiciones adversas de forma constante. Es así que mencionar que este “Teatro aplicado o del oprimido” tiene como objetivo fundamental transformar la perspectiva del espectador, y hacerlo finalmente, activo y participe de estos problemas a través de la acción dramática (Liger, 2019)

En este caso, se menciona al teatro carcelario como ejemplo de parte de este formato teatral, ya que como menciona Liger (2019) el teatro carcelario ha buscado fomentar la diversificación de los públicos en ambientes y espacios no convencionales, a la vez que ha permitido dar respuesta a la necesidad de prácticas pre profesionales para estudiantes de arte teatral del país. (Liger, 2019, p.15)

Lo que pretende afirmar es que el teatro carcelario ha ampliado los tipos de públicos en ambientes y espacios antes desconocidos, al igual que ha abierto nuevas oportunidades para que más profesionales se puedan involucrar en estos nuevos espacios artísticos de problematización constante.

De igual forma, los centros penitenciarios también han tenido a su favor los avances correspondientes al trabajar bajo estas nuevas condiciones; eso es lo que describe Liger (2019) al explicar que “Así mismo, los centros de privación de libertad han podido beneficiarse, al ubicar la actividad teatral dentro de las políticas industriales y culturales como mecanismo “recreativo” que se ajusta al eje de política “cero ocio”. De esa manera, se han firmado compromisos de cooperación institucional entre estado y la universidad. (Liger, 2019) Finalmente, este tipo de teatro, el carcelario ha permitido conjugar entre el juego, la dramatización y las formas escénicas con un fin estrictamente social, tal como lo menciona Liger (2019) en su proceso de encontrar resultados a la forma de hacer este tipo de teatro (p.15)



Conclusiones

- La hipótesis planteada desde el inicio, la cual proponía una influencia positiva del trabajo escénico y artístico por parte de especialistas para la reinserción social de jóvenes penitenciarios, puede ser considerada válida, pues como hemos revisado alrededor de los tipos de estrategia y las formas de trabajo en los que se proyecta un modo de intervención, todos han sido concluyentes, de los casos señalados, en referirse a modos similares de éxito y desarrollo en cuanto a pautas y consensos que permitieron tal hecho. En otras palabras, la versatilidad de las artes escénicas para intervenir mediante proyectos con proyección social siempre mantiene pautas y consensos para su éxito; como por ejemplo, trabajar de forma interdisciplinaria y coherente con otros alcances que pueden dar otras disciplinas. Asimismo, mediante estrategias que combinen el acompañamiento y la generación de narrativas que representen verdaderamente su sentir y su perspectiva acerca de lo que viven, sin interferir o desatender que todo trabaja como parte de un proceso al que necesita cada participante alcanzar sus propios resultados.
- Las condiciones previas, propuestas a través de proyectos escénicos y el lugar del teatro dentro del trabajo con la reinserción social en espacios penitenciarios dice mucho acerca de la versatilidad en que pueden ser implementadas diferentes formas de abordar un problema social a partir de condiciones preestablecidas que permitan el desarrollo de la misma. Esto se extrae como parte de una reflexión citada desde Goffman (2012) por Rubio (2019) donde “[...] el estar reclusos y reclusas los dota de un estigma (Goffman, 2012), es decir, una serie de atributos negativos que los coloca en una situación de deslegitimidad

y desventaja frente al resto de la sociedad, paradójicamente en un sistema que tiene objetivos y metodologías que proponen rehabilitarlos para una futura reinserción social.” (Rubio, 2019, p.117)

Pese a no ser un tipo de investigación exhaustiva enfocada en un solo tipo de proyecto de intervención artística, si contiene algunos elementos que recauda de investigaciones similares donde se recomienda 4 puntos importantes: verificar siempre el tipo de población con la que se pretende trabajar, observar patrones y hábitos que tienen en común o han adquirido en el espacio para todos, generar nuevos tipos de lazos que establezcan mayor identificación en dinámicas o narrativas que luego pueden compartir, y finalmente, generar siempre un debate abierto a cómo realizar o desarrollar procesos auto reflexivos en espacios escénicos y de performance.

Este punto de partida se menciona en Rubio (2019) cuando explica “[...] Y cuya puesta en circulación busca generar experiencia que incida en la subjetividad y sea constitutiva del sujeto y de su entorno en términos relacionales. El grupo está compuesto por jóvenes que comparten una serie de características y condiciones.” (Rubio, 2019, pp.122-123)

Recomendaciones

Si bien esta investigación estuvo enfocada en los aspectos generales que dan seguimiento a los tipos y proyectos de intervención artística y escénica, no podemos dejar de lado que las condiciones para que se sigan sugiriendo y promoviendo más de estos tipos de trabajo es, indudablemente, la investigación más específica en casos puntuales de intervención. Como por ejemplo, los puntos de vista metodológicos en etnografías dentro de espacios vulnerables, con poblaciones difíciles de trabajar, o con condiciones que pongan como desafío el trabajo y el acompañamiento en el proceso escénico y artístico de los que vayan a participar. Hay diferentes modos de abordar el análisis y la visión general de proyectos de intervención; sin embargo, no deja de ser importante resaltar que estudiar y analizar ello permitirá siempre generar proyectos cada vez más reales, empáticos y conscientes de las diferentes realidades sociales.

Recomendaciones tomadas al abordar poblaciones vulnerables o en espacios de riesgo.

Como se mencionó, aunque con menor detalle, anteriormente, se pueden tomar 4 puntos importantes al momento de trabajar con diferentes poblaciones que tienen cada una condiciones y percepciones distintas de lo que sucede alrededor, así como en que influirá realizarles una investigación a sus propias experiencias. Por tanto, la primera es verificar siempre el tipo de población con la que se pretende trabajar. Luego, observar patrones y hábitos que tienen en común o han adquirido en el espacio para todos. Después, generar nuevos tipos de lazos que establezcan mayor identificación en dinámicas o narrativas que luego pueden compartir. Y finalmente, generar siempre un debate abierto a cómo realizar o desarrollar procesos auto reflexivos en espacios escénicos y de performance.

Por otro lado, el trabajo de investigación en cárceles o centros de reclusión siempre ha sido difícil, poco vistoso, e incluso a veces, cuestionado. Sin embargo, se pueden sugerir dos apuntes prácticos que pueden reevaluar las condiciones y el atractivo de investigar y hacer trabajo de intervención en este tipo de espacios urbanos. Lo primero tiene que ver con el concepto en que se evoca el desarrollo y proceso que priva la libertad a un individuo. Es inevitable entender que cada individuo puede cambiar o transgredir sus propias condiciones en espacios como este. A veces con resultados favorables; y muchas otras, con resultados contraproducentes. El mundo de las cárceles es una cultura escondida en los confines de lo no hablado por el público en general; sin embargo, existe y es evidente escuchar a quienes pertenecen a estos espacios.

Mientras que lo segundo, tiene que ver sobre la forma de abordar problemáticas sociales o socioculturales, como la delincuencia, el vandalismo o la cultura de la violencia sistémica según los grados de poder a los que uno está sujeto o influenciado cotidianamente. Las artes escénicas siempre parten con una ventaja sobre cómo abordar algunos aspectos, como las emociones, las narrativas o la propia racionalidad puesta en discusión, con respecto a las decisiones personales, las experiencias y los modos de vida que tienen cada uno de estos individuos. Permitiendo, finalmente, adentrarse en estos mundos con mucha más facilidad y con mejores oportunidades de sacar algo no sólo valioso para la investigación, sino valioso por la forma, el proceso y los resultados adquiridos según las condiciones sean dadas para concluirlos.

Lista de referencias

ALVAREZ, H. Juan Felipe (2016) El teatro como práctica de reexistencia: Otras formas de desarrollar capacidades. Trabajo de licenciatura por la mención en Educación Artística. Facultad de Educación. Universidad Pontificia Bolivariana: Medellín

BANG, Claudia (2019). “Teatro liminal y salud mental comunitaria: La potencia de su articulación en prácticas comunitarias de transformación social.” En XI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVI Jornadas de Investigación. XV Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR.

CÁCERES COLÁN, CARLA Elizabeth. (2012) "Nosotros no llegamos a invadir, llegamos a construir una nueva vida": Las artes escénicas como recurso comunicacional para la inclusión social de niños y jóvenes (in)migrantes": Asociación Cultural Puckllay y Kinderhaus Agapedia / Agapedia. Tesis para optar el grado de Licenciatura en Comunicación para el Desarrollo Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, 2012

DUMAS, Teresita (2010) “Cuerpo encerrado en tensión con un cuerpo expresivo en taller de teatro en la cárcel de Colina 1” Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Escuela de Teatro pp. 1-100

HATTERY, SMITH. Earl (2010) Prisoner reentry and Social Capital: The long road to Reintegration. Lexington Books: England

LANDEROS, I. Martha (2017) “La arteterapia: Un camino para la reinserción de mujeres en prisión. El caso de Puente Grande, Jalisco.” Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad de Guadalajara. Vol. 75 (2017), núm. 147

LIGER, Juan Pablo (2019) “Crónicas del teatro carcelario en Ecuador: Dramatización vs Responsabilidad Social” DAYA. Diseño, Arte y Arquitectura. Número 6, Diciembre 2018 - Junio 2019, pp. 11 – 21

MAESTRE, Carmen (2016) “Arte e intervención social: Las artes escénicas en los centros penitenciarios” Tesis de Bachiller por el grado en Trabajo Social. Departamento de Antropología, Universidad de Jaén

MARTIN, Sara (2015) “Luces en la sombra: Educación artística, teatro, mujer y centros penitenciarios” Tesis de Bachiller por el grado en Educación Social. Facultad de Educación. Universidad de Valladolid

MATZA, David (2014) “Delincuencia y deriva, cómo y porqué algunos jóvenes llegan a quebrantar la ley”, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2014, 272 p

MEJÍAS, Sonia (2019) “El teatro como herramienta de reinserción en centros penitenciarios” Tesis de Bachiller por el grado en Didáctica de la expresión musical, plástica y corporal, Facultad de Humanidades y Educación. Universidad de Jaén

MORENO, Ascensión (2016) “Inclusión social por el arte: Mediación artística” La Sociedad Académica, núm. 47 (enero-junio de 2016) pp. 41-47

NIÑO ROJAS, VÍCTOR Miguel (2007) “La aventura de escribir. Del pensamiento a la palabra”, Colombia Editorial: ECOE Ediciones Colección Textos Universitarios

PASTOR, Lorena (2019) “La acción artística como producción narrativa: Subjetividades, performance y experiencia en el Penal Modelo Ancón II” Revista Conexión Año 8 (Nº 12), Lima

Villalobos, Álvaro. (2011) “Arte, vida y justicia: Problemas políticos y sociales en Horacio del grupo colombiano Mapa Teatro. Karpa 4.1-4.2. Recopilado de:

<http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa4.2/Site%20Folder/villa1.html>

VISHER, C. y TRAVIS, J. (2003) Transitions from prison to community: understanding individual pathways. Annual Review, 29, 89-113

