

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Elementos y consideraciones en la implementación de
proyectos de artes escénicas en centros penitenciarios:

Proyecto Soy Libertad

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Creación y
Producción Escénica que presenta:

Xiomara Pierina Grandez Hidalgo

Asesor

Rodrigo Benza Guerra

Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, *Rodrigo Benza Guerra*, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada “*Elementos y consideraciones en la implementación de proyectos de artes escénicas en centros penitenciarios: Proyecto Soy Libertad*”, de la autora *Xiomara Pierina Grandez Hidalgo* dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 29%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 26-mar.-2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 25 de octubre de 2023

Nombres y apellidos del asesor: <i>Rodrigo Benza Guerra</i>	
DNI: 40202098	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3386-5575	

RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo principal analizar los elementos y consideraciones necesarios para la implementación de proyectos de artes escénicas en centros penitenciarios. Los elementos son los componentes presentes en cada etapa del proceso de implementación (relacionados al qué se hace), y las consideraciones, los criterios transversales a la práctica (relacionadas al cómo se hace). Con ese fin, se estudia el caso peruano *Soy Libertad: proyecto de artes escénicas en centros penitenciarios*. Los pilares bibliográficos de este estudio son las investigaciones de Lorena Pastor, directora del proyecto *Soy Libertad* sobre su propia práctica escénica (2007, 2012, 2017, 2019, 2021), los textos de Tais Vidal y María Ruiz (2014) y de Paulina Alejandra Sarkis González (2014) que presentan experiencias escénicas en contextos penitenciarios. A partir de la revisión bibliográfica, entrevistas al equipo de *Soy Libertad* y la revisión de documentos institucionales, la presente investigación logra vislumbrar tres momentos principales con diversos elementos y consideraciones para el proceso de implementación del proyecto. El primer momento es el de preparación, dentro del cual encontramos los elementos de planificación, estudio de las restricciones del medio penitenciario y estudio previo sobre la comunidad. El segundo momento es el de la implementación, dentro del cual contamos con el elemento de espacios de diálogo, y las consideraciones del reconocimiento del otro, el cuidado del material personal, y los vínculos afectivos y de respeto. Finalmente, el tercer y último momento es el de impacto. Este cuenta con los elementos de la producción de investigaciones académicas y de la creación de puentes extramuros.

Palabras clave: artes escénicas en prisiones, cuidado en las artes escénicas, comunidades, consideraciones para la práctica de artes escénicas, penales

ÍNDICE

RESUMEN	ii
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1: LAS ARTES ESCÉNICAS EN CENTROS PENITENCIARIOS	12
1.1. Marco general: Artes escénicas y sociedad	12
1.2. Arte en centros penitenciarios	14
1.2.1. Consideraciones generales sobre la situación penitenciaria	14
1.2.2. Ideas generales sobre los proyectos de artes en centros penitenciarios	16
1.2.3. Consideraciones generales de la situación penitenciaria peruana	18
1.2.4. Experiencias de artes escénicas en centros penitenciarios en el Perú	21
1.2.5. Aportes de las artes escénicas en centros penitenciarios	25
1.2.6. El cuidado en las artes escénicas en centros penitenciarios	28
CAPÍTULO 2: PROYECTO <i>SOY LIBERTAD</i>	30
2.1. Descripción del proyecto <i>Soy Libertad</i>	30
2.2. Antecedentes de <i>Soy Libertad</i>	31
2.3. Metodología del proyecto	33
CAPÍTULO 3: ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS Y CONSIDERACIONES EN <i>SOY LIBERTAD</i>	38
3.1. Consideraciones presentes en el proyecto <i>Soy Libertad</i>	38
3.1.1. Preparación	39
3.1.2. Implementación	43
3.1.3. Impacto	52
CONCLUSIONES	57
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	59

INTRODUCCIÓN

Existen diversos motivos que se han ido forjando a lo largo de toda mi vida por los cuales esta investigación me interpela de manera personal. Desde que tengo memoria, siempre me he sentido en una burbuja. Comprendía que mi forma de vivir era una de las tantas que existía, y me daba miedo nunca poder experimentar lo que el resto del mundo tenía para enseñarme. No obstante, rápidamente aquel miedo se convirtió en ansias, ansias por conocer culturas distintas, creencias y nuevas formas de ver la vida.

Fue en mi ingreso a la universidad, a la carrera de Creación y Producción Escénica de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP, cuando aquella visión tan ingenua que tenía sobre la diversidad cultural se encontró con el concepto de desigualdad. Por un lado, me encontré con el desalentador panorama de injusticia y discriminación en el que nos encontramos inmersos como peruanos; sin embargo, por otro lado, también me encontré con proyectos que impulsaban el encuentro entre el arte y comunidades históricamente marginadas. Entre estos pude conocer proyectos de artes escénicas con personas privadas de su libertad, personas queer, mujeres indígenas, entre otros grupos. Aquellos proyectos me brindaron esperanza, me permitieron ser testigo de aquello que a través del arte se podía lograr. Con aquello no me refiero a cambios de 180 grados en las vidas de las personas, no me refiero al fin de las injusticias ni mucho menos. Me refiero a efectos más personales, beneficios como el ser reconocido, escuchado, visto y valorado.

Sin embargo, por increíble que encuentre el trabajo escénico en comunidades específicas, debo aceptar que no es un área infalible. Caí en cuenta de aquello durante un taller que me brindó la universidad sobre dramaturgia testimonial. Durante una sesión de aquel taller, la profesora nos contó sobre su experiencia trabajando con hombres limeños que nunca habían logrado tener una buena relación con sus padres. La profesora nos comentó que la carga emocional durante los ensayos llegaba a ser tal que uno de los participantes desistió

de continuar con el proceso, ya que sentía que no estaba listo para enfrentar las heridas que aquella experiencia le abría. A partir de ello, yo le pregunté a la docente qué consideraciones adoptaba con el fin de generar espacios seguros y de cuidado para los participantes, esto con el objetivo de que ellos no terminen el proceso de creación más heridos de lo que llegaron. Su respuesta en ese momento fue interpeladora para mí. Ella me comentó que no adoptaba ningún tipo de consideración con respecto a la vulnerabilidad de los participantes puesto que ellos se unían al equipo por voluntad propia y que el teatro no era terapia.

Actualmente, yo comprendo que el teatro no es terapia para los participantes; sin embargo, sí considero que nosotros/as, como artistas escénicos/as que decidimos iniciar un proceso de creación acompañados/as de otras personas, ya sean personas formadas como artistas o no, sí somos responsables de velar por el cuidado del cuerpo y la mente de aquellos que nos acompañan, más aún si estos aportan con historias personales y con sus cuerpos en escena.

Fue gracias al curso de Deontología de la Investigación que pude ahondar mucho más en el estudio del cuidado en las artes escénicas. En esa oportunidad pude llevar a cabo mi investigación titulada *El teatro intercultural latinoamericano como facilitador del surgimiento de conflictos éticos sobre la concepción del Otro en la actualidad*. Aquella investigación me reveló diversas barreras a las que el artista escénico se enfrentaba al momento de ejercer su práctica profesional de forma ética al trabajar con culturas que no son las propias.

Gracias a esta investigación pude entender la importancia de llevar a cabo una práctica consciente y autorreflexiva como una forma de cuidar al otro. Sin embargo, sentía que el cuidado al otro no solo se expandía más allá de la reflexión ética, sino que también se encontraba en la forma en la que nos comunicamos, cómo nos relacionamos, cómo guiamos los procesos, qué herramientas utilizamos, entre otras consideraciones.

Motivada por esa última reflexión decidí realizar mi investigación de fin de grado sobre los elementos y consideraciones durante la implementación de proyectos de artes escénicas en contextos comunitarios. Durante mi búsqueda de casos, me encontré con *Soy Libertad*, proyecto de artes escénicas en centros penitenciarios. *Soy Libertad* es un proyecto con el que me familiaricé desde que ingresé a la universidad. El proyecto siempre fue un modelo a seguir para mí. La primera vez que postulé para formar parte del equipo de *Soy Libertad* fue en el 2017, en mi primer año de universidad. Ese año fui seleccionada en la convocatoria; sin embargo, mi participación se vio truncada al momento en el que el equipo de producción cayó en cuenta de que yo tenía tan solo diecisiete años, y de que no me permitirían el ingreso al penal. Sin perder la esperanza, volví a postular en el año 2021. Durante ese año, a raíz de la pandemia, el proyecto se realizaba de manera virtual y yo participé como parte del equipo de asistencia de dirección junto a otras compañeras.

Formar parte de *Soy Libertad* en ese entonces fue una experiencia interpeladora para mí. Logré ver reflejado en la práctica todo aquello que en su momento me había llamado la atención en mis lecturas de la universidad, aquel cuidado y consideración con el otro, el cuidado de sus cuerpos, de sus sensibilidades, de sus historias, etc. Aquella fue una experiencia única para mí. Es a raíz de esto que decido investigar el caso de *Soy Libertad* para mi tesis de fin de grado, pues considero que la investigación de este caso no hará más que enriquecer la reflexión en torno a los elementos y consideraciones del proceso de implementación de proyectos de artes escénicas en contextos comunitarios.

Es a partir de todo lo expuesto que busco realizar esta investigación, motivada por mi interés en las consideraciones de cuidado a tenerse en cuenta durante los procesos de implementación de proyectos de artes escénicas y, específicamente, en proyectos de artes escénicas que se llevan a cabo con comunidades penitenciarias. Con esto en mente, busco contribuir a la esfera de las artes escénicas en el Perú a partir de llevar a cabo una

investigación que pueda servir para identificar posibles elementos y consideraciones durante la implementación de proyectos de artes escénicas en contextos penitenciarios y cómo estos abordajes pueden beneficiar el desarrollo de todos/as los/as participantes y del mismo proceso creativo.

Es preciso resaltar que la esencia de las artes escénicas reside en el encuentro entre personas y es aquella humanidad en escena la que hace de este un lugar mágico, por lo que debe ser cuidada. Este cuidado gana aún mayor relevancia cuando se llevan a cabo proyectos de artes escénicas con corte social, pues, en estos casos, no necesariamente se trabaja con personas que cuenten con formación o experiencia en la práctica escénica. Por ello, es preciso generar investigaciones que reflexionen sobre el trabajo de cuidado que debe considerar el/la artista escénico/a dentro de procesos creativos en contextos comunitarios.

Con ello en cuenta, la presente investigación busca encontrar y analizar qué elementos y consideraciones puede desarrollar el/la artista escénico/a en la implementación de proyectos de artes escénicas en contextos comunitarios con el fin de ejercer una práctica ética y autorreflexiva; específicamente, en contextos penitenciarios. La presente investigación es relevante por diversas razones. Por un lado, se ahondará en el estudio de cómo se cuida en las artes escénicas. Esto resulta importante ya que, al llevar a cabo proyectos de tipo comunitario con personas que no son artistas, el objetivo principal no suele ser solamente la realización de una obra estética, sino que también se busca llevar a cabo una experiencia que resulte beneficiosa para los/as participantes. Al ser prácticas inmersas en contextos irregulares, que cuenta con sus propias reglas y convenciones, es necesario adoptar consideraciones especiales. En ese sentido, un término que cobra especial relevancia al momento de estudiar las consideraciones del artista escénico al momento de trabajar en centros penitenciarios es la del cuidado, siendo este un concepto que atraviesa distintos aspectos de la planeación e implementación del proyecto. La presente investigación entiende que es a partir del deseo por

cuidar al otro que surgen proyectos de carácter social, por lo que el cuidado es una categoría a tener en cuenta durante este estudio.

A partir de lo expuesto, resulta particularmente importante que la persona que dirija dicho proceso asuma la responsabilidad que conlleva. En primer lugar, el poner el cuerpo en escena no es un acto superficial o meramente físico, sino que es personal e íntimo. Con el cuerpo no viene solo nuestra anatomía, sino también nuestro propio ser. Sin embargo, eso no significa que la anatomía del cuerpo humano no tenga un papel importante en el trabajo de cuidado, pues siempre hay que tener en cuenta las corporalidades del grupo con el que se trabaja con el fin de aplicar metodologías que sean factibles para todos/as los/as participantes; es decir, que todo el grupo pueda participar de la mejor manera en las actividades desarrolladas en el proceso creativo desde sus propias capacidades.

En segundo lugar, seamos performers o no, todos somos seres sociales. Es necesario tener en cuenta que no todas las personas se adaptan a espacios nuevos a la misma velocidad. Por ello también es importante pensar en el cuidado al momento de forjar estos espacios. Estos deben ser espacios seguros para todos los involucrados con el fin de construir vínculos que estén basados en el respeto y la confianza. A partir de esta premisa, surgen preguntas válidas e importantes que se buscarán resolver en la investigación: ¿qué es un espacio seguro?, ¿qué significa construir un espacio seguro?, ¿cómo se desarrolla y se cuida el respeto y la confianza entre los participantes?, entre otras.

Es por estas razones por las que considero relevante el estudio del cuidado en las artes escénicas, porque este es un concepto que lo atraviesa todo, desde cómo damos hasta cómo recibimos. Por otro lado, esta investigación aporta al estudio de qué es el trabajo escénico en contextos penitenciarios y qué elementos y consideraciones encontramos en la implementación de este. Con ello en mente, también se realizará el estudio de caso de un proyecto peruano el cual es *Soy Libertad: Proyecto de artes escénicas en centros*

penitenciarios. Este estudio de caso nos servirá como insumo para encontrar elementos y consideraciones a tener en cuenta en la implementación de proyectos de artes escénicas en centros penitenciarios. Esta investigación se lleva a cabo a través de entrevistas a integrantes del equipo de implementación del proyecto, la revisión de documentos institucionales, de material bibliográfico sobre el proyecto y sobre mi observación participante durante la temporada que formé parte del equipo de *Soy Libertad* en el 2021. Cabe resaltar que cuando decidí hacer esta investigación quise acompañar nuevamente algunas sesiones del proyecto con el fin de hacer una nueva observación y entrevistas a los internos participantes del mismo; sin embargo, a raíz de la post-pandemia, entre otras dificultades producto de la coordinación entre la Universidad y el INPE, esto no se pudo llevar a cabo.

De esta forma, y junto con una revisión bibliográfica sobre las artes escénicas en penales, se logra identificar cuáles son aquellos elementos y consideraciones que se pueden desarrollar al momento de llevar a cabo proyectos de artes escénicas en penales. A raíz de todo lo mencionado, cuento con la seguridad de que la presente investigación aportará gran beneficio a nuestra disciplina, pues contribuirá en el desarrollo de proyectos de artes escénicas en contextos comunitarios que sigan transformando y repensando la forma en la que nos relacionamos los unos con los otros. Esto desde una constante mirada vigilante e introspectiva en relación a cómo llevamos a cabo nuestra práctica profesional.

Si bien la investigación en artes escénicas en centros penitenciarios no es masiva, podemos encontrar diversos textos que presentan prácticas, reflexiones y propuestas en distintas latitudes. En primer lugar, contamos con investigaciones realizadas a partir de la implementación de un proyecto de artes escénicas en penales en específico. Dentro de este campo, un importante referente sobre la investigación en artes escénicas dentro de centros penitenciarios en el Perú es Lorena Pastor, quien dirige el proyecto *Soy Libertad*. Pastor ha dedicado gran parte de su carrera profesional como artista escénica tanto a la realización de

proyectos de artes escénicas en contextos penitenciarios, como a la investigación y análisis de su propia práctica.

La autora ha publicado investigaciones como *Nosotras no somos malas: El teatro como recurso comunicacional y estrategia socioeducativa para romper estigmas y generar encuentros. Experiencia en el Centro Juvenil “Santa Margarita”* (2007), tesis para optar el grado académico de Licenciada en Artes Escénicas la cual buscó investigar al teatro como herramienta artística para lograr un incremento positivo del autoestima y habilidades y capacidades de comunicación en las adolescentes que estuvieran cumpliendo una medida privativa de libertad (Pastor, 2007). En adición, ha publicado *La acción artística como producción narrativa: subjetividades, performance y experiencia en el Penal Modelo Ancón II* (2019), artículo en el cual se busca reflexionar sobre cómo el taller de artes escénicas significó en el penal un espacio reflexivo transformador de encuentro y comunicación. De igual forma, la autora ha llevado a cabo la investigación *PERFORMANDO EL SELF: Narrativas y experiencia de un grupo de jóvenes internos e internas en el Penal Modelo Ancón II* (2021), tesis para optar el grado académico de Doctora en Antropología la cual tuvo como objetivo investigar cuáles fueron las construcciones del *self* dentro de un grupo de jóvenes internos del Penal Modelo Ancón II, entendiendo al *self* como “una categoría de naturaleza dinámica en la que interviene tanto la agencia y recursos individuales, como las condiciones y el contexto en el que se desenvuelven y relacionan los sujetos” (Pastor, 2021, p. 3); entre otras publicaciones.

En esta línea, también encontramos la tesis *La práctica teatral en contextos penitenciarios: aproximaciones etnográficas al estudio de un taller de teatro carcelario realizado en el sector módulos de la ex penitenciaría de Santiago de Chile* de Paulina Alejandra Sarkis González (2014) la cual buscó estudiar desde la etnografía de qué manera las artes escénicas representan un espacio de valor en medio de la rutina carcelaria de los

internos para; de esta forma, visibilizar los beneficios que la práctica escénica trae a un grupo de personas cuya cotidianeidad está plagada de rígidas normas de comportamiento.

Por otro lado, el artículo “Efecto agudo de una sesión de improvisación teatral y de fútbol sala en el estado de ánimo de adolescentes privados de libertad del centro de formación Zurquí” de Vivian Rodríguez Barquero, Gerardo Araya Vargas y Walter Salazar Rojas (2007) ahonda en un estudio realizado a veintidós sujetos privados de libertad pertenecientes al Centro de Formación Zurquí. Este estudio buscó comparar el efecto que tenía sobre el estado de ánimo de los participantes una sesión de improvisación teatral y de fútbol sala. Los y la investigadora identificaron que la técnica teatral, específicamente la de improvisación, funcionaba como un tipo de tratamiento con efectos positivos en sujetos privados de libertad (2007). De esta forma, se concluye en que la técnica de improvisación puede jugar un papel importante en la reducción de conductas delictivas al disminuir ciertas sensaciones, como la cólera y la depresión, y aumentar otras, como la sensación de poder y autoconfianza (Barquero et al., 2007).

También contamos con el artículo “Arte comunitario como herramienta de inclusión: experiencias en el Taller de Expresión Artística del Centro Penitenciario Madrid IV de Navalcarnero” de Nuria Rey, Laura Delgado, Jorge Fernández Cedena y Silvia Sainz (2017). Este artículo (2017) expone la experiencia del taller de arte en el Centro Penitenciario Madrid IV en Navalcarnero. A partir de ello, se logra identificar la educación artística como una herramienta para la integración y reinserción social al funcionar como un canal facilitador del pensamiento crítico y del encuentro e intercambio de perspectivas.

Además, contamos con la tesis *Arte e intervención social: La educación musical en centros penitenciarios* de Jesús Montes Urbano (2014). En este estudio el autor busca generar un encuentro entre la disciplina artística y la disciplina social a través de la mediación artística. A partir del análisis de su experiencia personal de intervención musical en el Centro

Penitenciario de Jaén. El autor sustenta que el arte funciona como una herramienta de intervención en contextos de riesgo, vulnerabilidad y exclusión social (Montes, 2014).

En segundo lugar, encontramos investigaciones que buscan teorizar alrededor de las prácticas de artes escénicas en centros penitenciarios a partir del diálogo entre distintas experiencias. Por ejemplo, el libro *Theatre and Prison* de Caoimhe McAvinchey (2011) busca explorar cómo el teatro en prisiones facilita el surgimiento de preguntas y críticas sobre el encarcelamiento en la actualidad. Teatro y Prisión examina el enlace entre *performance* y castigo, e ilumina los efectos sociales, económicos y culturales de la pérdida de libertad (McAvinchey, 2011). Con ese fin, el libro explora el estado de las prisiones en la actualidad, el surgimiento del vínculo entre teatro y prisiones, y diferentes casos de proyectos de teatro en centros penitenciarios en Estados Unidos, Inglaterra, Brasil, Australia, entre otros.

Otro caso es el libro *Arte, Cultura y Cárcel. Prácticas Artísticas en Centros Penitenciarios* bajo la coordinación de Tais Vidal y María Ruiz (2014). Este fue un proyecto que nació en España con el objetivo de documentar los proyectos artísticos y culturales que se llevaban a cabo dentro de los centros penitenciarios con el fin de poder hacer una evaluación del estado general de estos. En total, se analizaron noventa proyectos de arte en ámbitos penitenciarios en España, Alemania, Francia, Italia y Reino Unido. Dentro del análisis se tomó en cuenta las siguientes categorías: qué tipos de actividades se realizan, cuáles son los objetivos, quiénes son los agentes implicados, a iniciativa de quién se ponen en marcha, quiénes son sus beneficiarios y cuáles son los aspectos positivos que reportan a la población reclusa (Vidal & Ruiz, 2014).

En adición, contamos con el artículo “El Arte como recurso alternativo para la reinserción y rehabilitación de los internos en centro carcelarios” de Pedro Jesús Luque Ramos (2016) en El Salvador plantea un plan de acción para la incorporación del arte como parte de un plan integral de rehabilitación y reinserción del recluso; esto gracias a la

capacidad del hecho artístico de permitir el desarrollo de la sensibilidad, la confianza, la integridad y liberar a los participantes de sentimientos como la tensión y la frustración.

Como se puede notar, se cuenta con información y registro de diferentes prácticas de artes escénicas en contextos penitenciarios alrededor del mundo, de las cuales la mayoría de estas realizan sus investigaciones a partir de experiencias propias y específicas, lo cual resulta en el registro de una amplia variedad de casos particulares. Sin embargo, como señalan McAvinchey (2011) y Sarkis (2014), hay pocas investigaciones que tienen como objetivo la producción de teoría y metodologías generalizables en referencia a la práctica de artes escénicas en penales. Con el fin de aportar a tal campo de investigación, la presente investigación buscará el diálogo de las prácticas e investigaciones anteriormente mencionadas con el fin de encontrar consideraciones comunes; principalmente en relación a las formas de cuidado en la implementación de artes escénicas en centros penitenciarios.

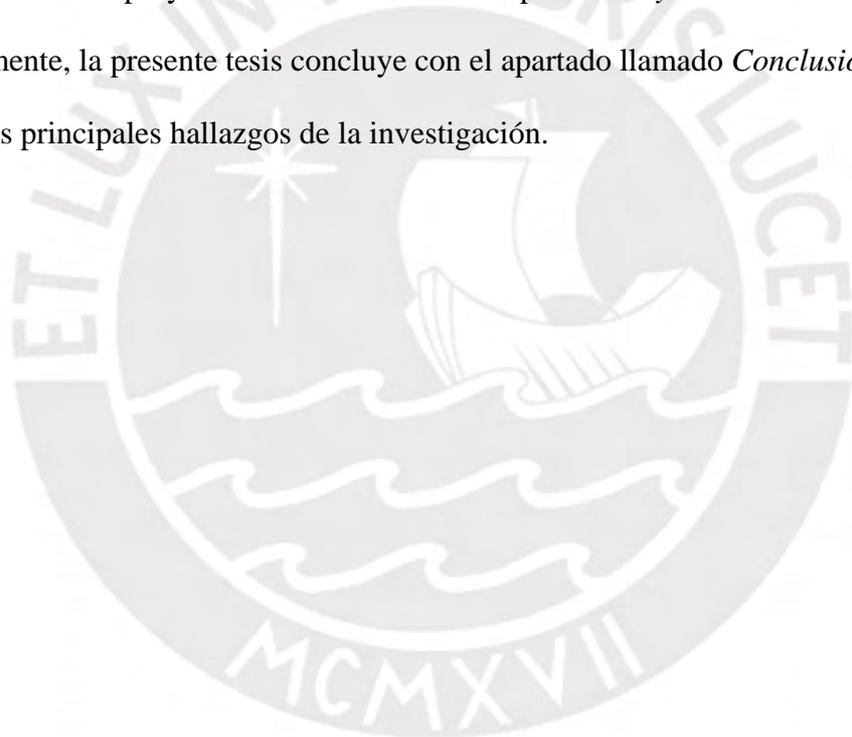
La presente investigación está compuesta por tres capítulos principales. El primer capítulo, denominado *Artes Escénicas en centros penitenciarios*, ofrece un marco general sobre las artes escénicas y su relación con la sociedad. Aquello conlleva al estudio de diversas prácticas que vinculan a las artes escénicas con la acción social, tales como el teatro aplicado, las artes escénicas para la transformación social, el teatro comunitario, entre otros. Dentro de estas categorías se encuentra el arte en prisiones. Con el fin de ahondar en esta disciplina se plantean algunas consideraciones generales sobre la situación penitenciaria en la actualidad; se presentan diversos proyectos de arte en prisiones, tanto en el Perú como en el extranjero; se estudian los beneficios de las artes escénicas en prisiones y; como cierre del capítulo uno, se introduce la categoría del cuidado en relación a los proyectos de artes escénicas en centros penitenciarios.

El segundo capítulo, denominado *Proyecto Soy Libertad*, presenta un estudio de la situación penal peruana en la actualidad, seguido de la mención de diversos proyectos de

artes en penales en el contexto peruano, para luego finalizar con el estudio del proyecto *Soy Libertad*. En este apartado se presenta la descripción general del proyecto junto con sus antecedentes, el equipo que lo conforma, la metodología que aplican y demás categorías.

En el capítulo cuatro, denominado *Análisis de las consideraciones en Soy Libertad*, se lleva a cabo el análisis de los elementos y consideraciones presentes en la implementación del proyecto *Soy Libertad*. Se lleva a cabo el análisis en relación a tres momentos en específico: preparación, implementación e impacto del proyecto. De esta forma, la investigación presenta los hallazgos en relación a las consideraciones presentes en el proceso de implementación del proyecto de artes escénicas en penales *Soy Libertad*.

Finalmente, la presente tesis concluye con el apartado llamado *Conclusiones*, donde se exponen los principales hallazgos de la investigación.



CAPÍTULO 1: LAS ARTES ESCÉNICAS EN CENTROS PENITENCIARIOS

1.1. Marco general: Artes escénicas y sociedad

Existe un sinnúmero de experiencias que propician el encuentro entre las artes escénicas y la acción social. Este fenómeno no resulta novedoso en la medida que una de las principales funciones del arte siempre ha sido, y continúa siendo, la social (Arangay, 2017). Como señala Liz Lerman (2003), “creo que hubo un tiempo cuando la gente bailaba y los cultivos crecían. Creo que bailaban y así es como curaron a sus hijos. Bailaban y así se preparaban para la guerra.” (citado en Cohen-Cruz, p. 102). Este encuentro entre las artes y su potencialidad en la acción social perdura en la actualidad, pues cada vez se visibilizan más proyectos de artes escénicas que tienen como objetivo generar un impacto en la vida de las personas. Dentro de este grupo de prácticas artísticas sociales podemos encontrar diversos conceptos bajo los que estas se agrupan y autoidentifican.

Dentro de este abanico de posibilidades encontramos terminologías como “arte para la transformación social”. Esta busca ser un aporte más a la posibilidad de una visión del arte orientada hacia la formación de sociedades más inclusivas a partir del desarrollo individual crítico y creativo, y del cambio reflexivo de las realidades sociales con las que trabajan (Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social, s/f). Otro término relevante es el de *mediación artística*, la cual busca que la actividad artística trabaje como una herramienta educativa que permita a los educadores incidir en otros objetivos, dirigidos mayoritariamente a “fomentar la autonomía de las personas y a promover procesos de inclusión social” (Moreno, 2010).

También existe el término aplicado para referirse a las prácticas escénicas como “formas de actividades dramáticas que existen prioritariamente fuera del *mainstream* convencional de las instituciones teatrales y que están específicamente destinadas a beneficiar individuos, comunidades y sociedades” (Nicholson, 2005, p. 2), es bajo este término en

donde se encuentran prácticas como las artes escénicas en la educación, teatro comunitario, artes escénicas en prisiones, artes escénicas para la salud, entre otros.

Además, encontramos el término “teatro en comunidades” el cual hace referencia a un tipo de teatro creado colectivamente a través de la colaboración entre artistas y comunidades específicas. Esta toma como punto de partida la naturaleza de la comunidad, teniendo como origen y foco de interés a las personas comunes, sus historias, sus prioridades, sus localidades y su propia realidad (Pompeo, 2008b; Couthino, 2010). Por otro lado, también contamos con el término de “teatro para el desarrollo”, definido desde la mirada de Tim Prentki (1998) como una herramienta que

persigue objetivos de autodesarrollo y una mejora en la calidad de vida de todas las personas cuyas condiciones materiales las dejan vulnerables a fuerzas hostiles y depredadoras, tanto naturales como humanas. En otras palabras, es un instrumento en la lucha para ayudar a tales personas a convertirse en sujetos, y dejar de ser objetos de sus propias historias (p. 419).

Si bien, existen diversas terminologías en relación a las prácticas de artes escénicas de corte social, la mayoría de estas comparten metodologías y, principalmente, objetivos similares. Como señala Pompeo (2008b), no existe realmente un consenso sobre la mejor terminología para referirse a este tipo de prácticas. Sin embargo, muchas de estas prácticas comparten un objetivo común: generar un impacto en la vida de las personas.

Según Paulina Alejandra Sarkis, a pesar de que en Latinoamérica la práctica profesional del “drama aplicado” es impulsada a través de diversos proyectos de corte social, el área investigativa de este tipo de prácticas escénicas es casi inexistente tanto en la discusión académica como en la práctica profesional (2014). En la actualidad, se puede confirmar que la producción de investigaciones sobre la práctica del “drama aplicado” no es masiva y que cuenta con posibilidades de expansión. Esto lleva como consecuencia a que las

prácticas escénicas con énfasis en el trabajo comunitario continúen siendo vistas como recreativas o de esparcimiento y se ignore el gran hallazgo que representan este tipo de prácticas a la hora de comprender el sentido y el valor del trabajo escénico que se lleva a cabo en contextos comunitarios (Sarkis, 2014).

1.2. Arte en centros penitenciarios

1.2.1. Consideraciones generales sobre la situación penitenciaria

Según Vidal y Ruiz (2014), el sistema penitenciario se creó a partir del nacimiento de la pena privativa de libertad ya que es a partir de esta que se crean los primeros centros de reclusión de personas. La pena privativa de libertad se trata de “un castigo que la sociedad impone a uno de sus miembros por no haber acatado las normas socialmente dictadas y aceptadas por ésta” (Vidal & Ruiz, 2014, p. 25); y busca restablecer el orden social fracturado al momento de la realización del acto delictivo.

Vidal y Ruiz (2014) señalan que se elige este tipo de castigo a raíz de que es uno que no contemplaría ningún tipo de discriminación, pues, finalmente, de lo que se priva al individuo es de su libertad para administrar y vivir su tiempo, siendo este algo que todos poseén, independientemente de la clase social a la que pertenezcan. Este castigo tiene como objetivo prevenir la realización de futuros delitos pues, por un lado, se da un mensaje al resto de ciudadanos sobre las consecuencias de delinquir y, por el otro, se evita que el mismo individuo lo vuelva a cometer, pues ha sido él quien ha sufrido del castigo en sus propias carnes.

Como señala McAvinchey (2011), la mayoría de los países usan la pena privativa de libertad como una forma de castigo; sin embargo, el condicionamiento del uso de esta varía en diferentes contextos culturales. Por ejemplo, los Estados Unidos de América cuentan con la más grande población presidiaria del mundo, con más de dos millones trescientas mil trescientas personas encarceladas. De cada 100, 000 personas, 753 están en prisión. También

cuentan con la super-máxima-prisión de seguridad o la *Supermax*, en donde los internos están sujetos a regímenes de 23 a 24 horas de confinamiento solitario en donde cada movimiento que hacen está siendo observado y en donde el contacto humano se restringe al mínimo. Por el contrario, existen otros países con una aproximación distinta al sistema penitenciario. Por ejemplo, Noruega tiene una población penitenciaria de 3,000 personas encarceladas. Por cada 100, 000 personas, 70 están en prisión. En el 2010, Noruega inauguró una nueva prisión que contiene senderos para correr por un bosque y pequeñas casas donde los/as internos/as puedan alojarse con sus familias cuando los van a visitar. Además, los guardias no cargan armas y usualmente comen con los/as internos/as; de esta forma, se busca que la prisión refleje en la mayor medida posible la vida fuera de esta (McAvinchey, 2011).

No obstante, si bien existen diversos contextos y, por ende, filosofías alrededor del funcionamiento de los sistemas penitenciarios en todo el mundo, sí se pueden señalar ciertas generalizaciones en relación a las características de la población penitenciaria. Como señala McAvinchey (2011), globalmente, la mayoría de la población carcelaria tiene bajos niveles de asistencia a la escuela y un inestable historial laboral. Además, muchos de ellos han experimentado *homelessness* (ausencia de un hogar o un techo), han sido parte del sistema de salud mental de sus países o tienen dependencia a las drogas. Por ejemplo, en el Reino Unido, es 13 veces más probable que los/as internos/as hayan sido refugiados del Estado cuando eran niños/as 10 veces más probable que no hayan asistido a la escuela y 40 veces más probable que tengan tres o más problemas mentales (McAvinchey, 2011).

A partir de esta información, es preciso resaltar que los centros penitenciarios parecen ser depósitos para aquellos que crecieron enfrentados a desventajas sociales estructurales. Organizaciones que velan por los derechos humanos y las reformas penales, tales como Amnesty International, Human Rights Watch y la Howard League for Penal Reform,

argumentan que no solo la vasta mayoría de los presidiarios vienen de ser marginalizados dentro de la sociedad, sino que también

la evidencia muestra que las personas que se encuentran en lo más bajo de la sociedad son menos propensas a ser protegidas del crimen, las menos propensas a recibir reparaciones cuando se cometen crímenes en contra de ellos/as, y las más propensas a sufrir injusticias en los procesos de justicia penal (Stern, p. 73; como se citó en McAviney, 2011).

Este “depósito de los desaventajados” genera muchas preguntas, entre ellas la siguiente: ¿para qué sirven las prisiones? Según McAviney (2011), en el siglo XXI las prisiones cumplen el rol de ser una estrategia de Estado para controlar el crimen. Por un lado, son un disuasor para aquellos que contemplaban cometer delitos y, por el otro, son una respuesta punitiva para aquellos que rompen las leyes. No obstante, el continuo incremento anual de la población presidiaria en todo el mundo sugiere que, finalmente, el sistema penitenciario moderno ni controla el crimen, ni rehabilita a los y las internas (McAviney, 2011). Es en este contexto en el que se sumergen las artes escénicas en centros penitenciarios, las cuales pueden funcionar como una ventana de libertad dentro de esta realidad desalentadora.

1.2.2. Ideas generales sobre los proyectos de artes en centros penitenciarios

Como se mencionó anteriormente, la práctica de artes escénicas en centros penitenciarios forma parte del conjunto de prácticas escénicas con enfoque social. Según Sarkis (2014), la literatura mayoritaria sobre estudios de proyectos de artes escénicas en penales proviene de Inglaterra y, principalmente, de la disciplina del teatro. En relación al propio término *Prision Theatre*, la autora Caoimhe McAviney (2011) resalta la actual discusión sobre los límites que definen esta área. Al tratarse de una práctica denominada a partir del lugar de su realización y no a partir de los y las participantes que la comprenden,

esta adopta diversas posibilidades de procesos creativos: a. teatro hecho por y para internos/as; b. compañías de teatro que presentan producciones profesionales al interior del centro penitenciario con internos/as como público; o bien, c. una combinación de ambas; es decir, producciones teatrales que incorporan dentro de sus participantes tanto a actores profesionales de teatro como a los y las internas (McAvinchey, 2011).

Según McAvinchey (2011), los primeros registros de teatro con prisioneros se dan en el año 1789 y provienen de la puesta en escena de la comedia *The Recruiting Officer* de George Farquhar realizada por convictos transportados a fundar la colonia británica de Nueva Gales del Sur. También existe registro fotográfico de concursos de actores imitadores de mujeres, espectáculos de trovadores y conciertos de navidad en el centro penitenciario San Quentin en California en los años de 1910s. A inicios de la década de 1920, en Ossing Prison en Nueva York, se realizaban los preestrenos de shows de Broadway. Más adelante, en 1956, gracias a la inspiradora presentación de la compañía de actores de San Francisco en el centro penitenciario San Quentin, el interno Rick Cluchey creó el primer grupo de teatro en prisiones: el San Quentin Drama Workshop. Durante los 70s y 80s, presos políticos republicanos en el centro penitenciario HMP Maze, en Irlanda del Norte, usaban el teatro con fines educativos y de rigurosa exploración en torno a cuestiones de identidad nacional (McAvinchey, 2011).

Durante los mismos años (1970 a 1980), en Brasil, se sembraban los inicios de las prácticas teatrales en centros penitenciarios a manos de organizaciones difusoras de políticas de derechos humanos y denunciadore de las torturas y abusos del gobierno militar. Estas defendían la presencia de las artes escénicas dentro de las prisiones como una herramienta propiciadora de toma de conciencia y del trabajo grupal (Concílio, 2005).

Es gracias a estos proyectos que articulan cómo el teatro puede ser usado como un camino creativo con fines sociales o educativos que se inicia una nueva movida sobre la

investigación artística en esta área. Sobre las investigación en artes escénicas en centros penitenciarios, Sarkis (2014) señala como uno de los principales aspectos a analizar en este tipo de investigaciones, lo siguiente: a. los retos, dificultades, obstáculos, restricciones y negociaciones que el proyecto artístico debe sortear, no solo con los internos sino también con las instituciones penitenciarias; b. la posible rehabilitación o reinserción de los y las internas, este es un tópico de gran importancia ya que, junto con el impacto en la conducta individual y la mejora en la convivencia carcelaria, representa una de las razones más importantes por las cuales las instituciones penitenciarias aceptarían incluir actividades artísticas al cotidiano carcelario; y c. las experiencias de montaje de textos o la creación de nuevas dramaturgias, estos son procesos de creación en donde usualmente los y las internas participantes son los autores de las obras en donde se ven reflejadas reflexiones personales en torno al espacio y la convivencia penitenciaria.

1.2.3. Consideraciones generales de la situación penitenciaria peruana

Según Lorena Pastor (2021), el sistema penitenciario peruano se sostiene sobre dos pilares los cuales, más allá de tener puntos de encuentro, pugnan por tener el control y el poder. Estos son la seguridad y el tratamiento. Por un lado, la seguridad “tiene que ver con el control de la población penitenciaria en términos disciplinarios e implica la vigilancia y el poder sobre sus acciones” (p. 121) y, por otro lado, el tratamiento, el cual se sostiene en la educación y el trabajo, “tiene que ver con el diseño y aplicación de programas formativos y proyectos con instituciones y/o la empresa privada” (p. 121). Las actividades de carácter formativo destinadas a los internos son educacionales (colegio o preparación universitaria) y laborales (talleres de zapatería, sastrería, gastronomía, etc.). De igual manera, es preciso aclarar que los internos también pueden recibir actividades artísticas o religiosas por parte de agentes externos al centro penitenciario. Ambos pilares, seguridad y tratamiento, con sus respectivas metodologías parten desde un mismo principio:

aplicar una serie de técnicas que logren transformar a los sujetos despojándolos de conductas, impulsos y comportamientos asociados a la lógica delictiva. Todo ello con el objetivo de construir un nuevo sujeto, un *nuevo self*, que pueda reinsertarse en la vida social sin que signifique un peligro para la sociedad y más bien sea funcional al sistema (Pastor, 2021, pp. 121-122)

Actualmente, el sistema penitenciario peruano cuenta con un grave problema de hacinamiento, esto a raíz de que la capacidad de albergue es de 41 mil 018 reos en 68 establecimientos penitenciarios en todo el país; sin embargo, la población en las cárceles es de más del doble de su capacidad, albergando a 89, 464 personas, lo cual significa que existe una sobrepoblación de 118% y un hacinamiento del 98% (Instituto Nacional Penitenciario del Perú, 2022). Según Infobae (2022), de 68 cárceles, 50 de ellas se encuentran hacinadas a raíz de la sobrepoblación excedente del 20% de su capacidad de albergue. Sobre la población penitenciaria intramuros (POPI), la cual es un total de 89, 464 personas, 84, 950 son hombres y 4, 514 son mujeres los y las cuales se encuentran dentro de los 68 establecimientos penitenciarios. Dentro de estos, la mayoría de la población penitenciaria masculina se encuentra en el rango de edad de 25 a 29 años, mientras que en el caso de la población penitenciaria femenina van de los 35 a los 39 años. A raíz de ello, la POPI está conformada mayoritariamente por población joven y económicamente activa o productiva.

En relación al grado de escolaridad de la POPI, el INPE señala que

La criminalidad se caracteriza por la marcada presencia de internos que solo han cursado nivel de primaria o secundaria. De ese universo, el 20.2% (18, 070 internos) ha seguido únicamente el nivel primario, mientras que el 69.0% (61, 707 internos) logró el nivel secundario (Instituto Nacional Penitenciario del Perú, pp. 17, 2022).

Por su parte, la POPI analfabeta alcanza el 1.6% con 1, 424 internos, siendo la concentración más alta en la Oficina Regional Nor Oriente San Martín con el 3.8% de internos analfabetos con respecto a su población regional.

En relación a la ocupación laboral antes del ingreso al penal, el 92.7% (82, 912) de la POPI se desempeñaron en oficios: 28.3% (23, 459) eran obreros, el 15.8% (13, 113) eran conductores de vehículo, el 15,2% (12, 625) se dedicaban a la agricultura y el 8.4% (6, 948) laboraban como comerciantes. En relación al lugar de procedencia, dentro de la población penitenciaria de Lima y Callao, el distrito con mayor porcentaje de personas privadas de su libertad es el distrito de La Victoria, el cual es seguido por Bellavista y luego por el Callao (Instituto Nacional Penitenciario del Perú, 2022).

Otra característica que vale la pena mencionar es la de delitos específicos. Según el INPE (2022), el delito con mayor presencia dentro de la POPI es el de robo agravado, seguido del de violación sexual de menor de edad y del tráfico ilícito de drogas. Sobre ello, es preciso señalar que al 11.6% que representa el delito de violación sexual al menor se le suma el 4.6% del delito de violación sexual tipo básico, el 1.4% del delito de actos contra el pudor y el 3.0% del delito de actos contra el pudor contra menores de edad. Aquello nos invita a reflexionar sobre las alarmantes cifras y a pensar que la población penitenciaria se inclina por el cometimiento de delitos en los que prima la vulneración y el menoscabo de los derechos de grupos vulnerables, como lo son los menores de edad y las mujeres (Instituto Nacional Penitenciario del Perú, 2022).

Con esa data, es preciso concluir que el grueso de la población penitenciaria intramuros es joven y, mayoritariamente, masculina. Los delitos que se cometen en su mayoría son los de robo agravado, junto con la violación sexual al menor y el tráfico ilícito de drogas. Además, la mayoría cuenta con estudios primarios y secundarios inconclusos. Por otro lado, la ocupación laboral a la que se dedicaban antes de ser internados e internadas eran

oficios menores (obreros, conductores de vehículos, agricultores, etc.); es decir, trabajos con bajos salarios y pocas posibilidades de desarrollo profesional. En síntesis, se trata de una población procedente en su mayoría de sectores de pobreza y pobreza extrema.

1.2.4. Experiencias de artes escénicas en centros penitenciarios en el Perú

Como señala el gobierno peruano, las artes dentro de los centros penitenciarios cumplen una gran labor, pues la participación de los internos e internas en espacios de formación artística no solo les provee de acceso a la educación, el arte y la cultura, sino que también fortalece el bienestar socioemocional de los y las estudiantes privados de libertad (Gob.pe, 2021). En el Perú existen sesenta y nueve establecimientos penitenciarios a nivel nacional dentro de los cuales menos de la mitad cuentan con talleres de artes (La Cámara, 2022; Espinoza, 2021). Dentro de los que sí cuentan con una oferta artística podemos encontrar talleres de artes escénicas, plásticas, literarias, visuales, entre otros. Varios de estos proyectos aportan tanto en la confianza y autoestima de los internos e internas como también brindan oportunidades de resocialización por medio de generar ciertos vínculos con la sociedad.

Uno de estos proyectos fue *InternArte: Otra forma de libertad*, iniciativa liderada por Malena Santillana y organizada por el Instituto Nacional Penitenciario en alianza estratégica con el Museo de Artes y Tradiciones Populares “Luis Repetto Málaga” del Instituto Riva-Aguero de la Pontificia Universidad Católica del Perú (Instituto Nacional Penitenciario, 2019). *InternArte* fue una exposición de arte que contó con más de cien trabajos hechos por internos e internas a nivel nacional con trabajos artísticos provenientes de los talleres de cerámica, tejido, carpintería, tallado en madera, metal, hueso, cacho de toro y cestería provenientes de ocho regiones en donde está presente el INPE: Lima Arequipa, Puno, Chiclayo, Cusco, Pucallpa, San Martín y Puno (Instituto Nacional Penitenciario, 2019). La exposición tenía como objetivo “exponer los diversos trabajos que se realizan en los

establecimientos penitenciarios de todo el Perú en espacios culturales del más alto nivel estético y artístico, (lo) que permite desarrollar y potenciar la capacidad creativa de los cientos de artesanos y artistas” (Instituto Nacional Penitenciario, 2019).

Otros proyectos que buscan generar beneficio a la comunidad penitenciaria son los que se llevan a cabo gracias a la Asociación Dignidad Humana y Solidaridad. Esta asociación, fundada en el año 1996 por el padre Hubert Lانسiers, tiene como misión “ofrecer a todos los presos que lo deseen oportunidades de rehabilitación a través de la educación, la creación artística, el trabajo y la comercialización de sus productos” (Arte y Esperanza, s.f.). Esto se logra tanto por medio de la implementación de talleres productivos de cerámica, telares, zapatería, confección de vestidos, talla de asta-hueso, gastronomía, agroindustria, carpintería, bisutería; como por proyectos artísticos de pintura en óleo, dibujo, acuarela, grabado, entre otros (Arte y Esperanza, s.f.).

Uno de los proyectos de la *Asociación Dignidad Humana y Solidaridad* es la exposición-venta *Arte y Esperanza*, la cual se realiza desde el año 1996 durante el mes de diciembre. En esta se presenta la producción anual de los mejores trabajos realizados en los talleres productivos de diversos penales del país. Esta expo-venta representa para los y las internas enormes beneficios en términos de imagen, ingreso económico y difusión cultural (Arte y Esperanza, s.f.). Otra iniciativa de la asociación es el *Concurso Nacional de Cuento y Poesía Arte y Esperanza* el cual se lleva a cabo de manera anual. En el 2019 el concurso recibió 226 poemarios de diferentes establecimientos del Perú. En ese mismo año, Susana Silva Hasembank, presidenta durante ese año del INPE, señaló como propósito de la iniciativa “incentivar el talento en las personas privadas de libertad para que puedan encontrar en la escritura una forma de expresarse y vivir” (Petroperú, 2021).

En relación a las prácticas escénicas dentro de los centros penitenciarios, también existen ciertos proyectos que buscan el encuentro entre las artes escénicas y la comunidad

penitenciaria en el Perú. Uno de ellos es el *Programa Orquestando*, que es un programa de música implementado en el 2017 por el Ministerio de Educación y el Instituto Nacional Penitenciario (Magallanes, 2019), este proyecto aún perdura hasta el presente año 2023. El programa inició en el penal del Callao; sin embargo, actualmente cuenta con presencia en ocho penales del país (Lurigancho, Callao, Mujeres Chorrillos, Anexo Mujeres Chorrillos, Chimbote, Huancayo, Huánuco y Piura). *Orquestando* tiene como objetivo principal formar a los y las internas en “valores que permitan el trabajo en equipo, el esfuerzo más allá del corto plazo y la búsqueda de propósito, entre otras actitudes” (Magallanes, 2019). Según el sitio web oficial del gobierno peruano, el programa representa, al día de hoy, la experiencia musical inclusiva de más alto impacto en el Perú, teniendo como resultado la participación de veinte de sus estudiantes en la conformación de un ensamble melódico en conjunto con la Orquesta Sinfónica Nacional en el 2019 (Gob.pe, 2019a).

En el 2011, dentro del Plan de Resocialización y Rehabilitación de la Interna en el Establecimiento Penitenciario de Mujeres Cusco e Iquitos, se creó el proyecto de teatro terapia a cargo de Claudia Mori (s.f.). Dentro de esta experiencia se creó el grupo de teatro *Código Barby* el cual realizó cuatro obras de teatro: *Confesiones de una interna*, presentada en el Auditorio del Palacio de la Justicia de Cusco; *Escuela de mujeres*, presentada en la Casa Garcilaso y la Universidad Andina; *Muñeca rota*, presentada en el Auditorio del Colegio Salesianos y *Bella y oscura* presentada en el Teatro Municipal Andino del Cusco.

Por otro lado, otra iniciativa de artes escénicas en la comunidad penitenciaria es el *Concurso Nacional de Danzas y Estampas Folclóricas “Sembrando Cultura y Paz”*. Este fue un concurso de danza que se llevó a cabo en el año 2019 gracias a la organización del Programa Nacional de Centros Juveniles (PRONACEJ). Este fue un evento de escala nacional donde participaron “los y las adolescentes de los centros juveniles Santa Margarita (Lima), José Quiñones Gonzales (Chiclayo), Marcavalle (Cusco), Pucallpa (Ucayali), El

Tambo (Huancayo), Anexo III – Ancón II (Lima), Miguel Grau (Piura) y Alfonso Ugarte (Arequipa)” (Gob.pe, 2019b). Gerson Villar, presidente del PRONACEJ durante el año 2019, señaló que el objetivo del concurso recaía en hacer que “todos los sentimientos negativos que acompañan a los adolescentes de centros juveniles sean reemplazados por la fe, la esperanza, el arrepentimiento, la compasión, la solidaridad y el respeto por los demás” (Gob.pe, 2019b).

Otra actividad artística que se realiza dentro de los penales es el programa cultural *Segunda Llamada: ciclo de presentaciones de los elencos nacionales en los establecimientos penitenciarios*. Esta iniciativa es resultado del convenio entre el Ministerio de Cultura y el Instituto Nacional Penitenciario a través de la Subdirección de Educación. El ciclo tiene como objetivo que “la experiencia artística y cultural influya positivamente en las personas privadas de libertad en su formación cognitiva, social y humana, fomentando así el acceso a las expresiones culturales” (Gob.pe, 2022). Esta iniciativa permitió la presentación de la Orquesta Sinfónica Nacional en el penal Virgen de Fátima, la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil Bicentenario en el Establecimiento Penitenciario Lurigancho, el Ballet Folklórico Nacional en el Establecimiento Penitenciario Huaral y del Ballet Nacional del Perú en el Establecimiento Penitenciario Anexo Mujeres de Chorrillos.

A partir de lo anteriormente expuesto, se puede afirmar que en el Perú existen diversos proyectos de artes escénicas que se llevan a cabo dentro de instituciones penitenciarias. Dentro de estos proyectos encontramos disciplinas como la danza, la música y el teatro. Además, dentro de su variedad también se encuentran diversas formas de relación entre el arte y la comunidad penitenciaria. Algunos proyectos se enfocan en llevar a los penales productos escénicos propios de compañías de artes escénicas específicas, otros optan por el encuentro entre artistas escénicas e internos/as por medio de la implementación de talleres, e, incluso, también se llevan a cabo propuestas en la que los y las internas buscan generar sus propios encuentros con las artes, como es en el caso del *Concurso Nacional de*

Danzas y Estampas Folclóricas “Sembrando Cultura y Paz”. Dentro de este diverso grupo de prácticas escénicas se encuentra *Soy Libertad*, taller de artes escénicas en el cual ahondaremos en el resto de la presente tesis.

1.2.5. Aportes de las artes escénicas en centros penitenciarios

En el Perú, es el Instituto Nacional Penitenciario (INPE) el encargado de administrar el Sistema Penitenciario Nacional. Esta institución señala como visión el “ser una institución con prestigio, eficiente y eficaz que reincorpora positivamente al penado a la sociedad, contribuyendo al desarrollo del país y de la paz social” (Gob.pe, s.f.); además de rectificar constantemente su compromiso por “humanizar y dignificar para resocializar a su población” (Requejo, 2022).

No obstante, el encarcelamiento tiende a tener efectos contrarios sobre la población presidiaria. Diversos autores afirman que la adopción de una subcultura carcelaria implica una desadaptación de los parámetros culturales propios de la sociedad libre (Vidal & Ruiz, 2014). Por ende, la planificación total de la vida de los y las internas y la externalización del control solo resultaría en dificultades futuras para el contacto social, pérdida del sentido de la realidad y, finalmente, un alejamiento de la posibilidad de readaptación de los y las internas a la comunidad exterior (Vidal & Ruiz, 2014).

Es importante resaltar que en la sociedad actual existe la idea equivocada de que la cárcel es un lugar de castigo más que de reinserción. Si bien cada vez hay más colectivos que se preocupan por llevar a cabo proyectos artísticos y culturales que ayuden a que los y las participantes hagan uso de su tiempo de manera constructiva y adopten herramientas útiles para su proceso de reinserción, a la vista del público aquello es percibido como “lujos cedidos a los detenidos que merman la función punitiva de la cárcel” (Vidal y Ruiz, 2014).

Frente a este panorama, los talleres de artes escénicas en penales cobran un valor especial. Sobre esto, en la experiencia de laboratorio teatral *Scatenati* en el centro

penitenciario *Casa Circondariale di Génova Marassi* en Liguria - Italia, el responsable de las actividades pedagógicas del centro señaló lo siguiente:

es claro que el taller de teatro es otra cosa, tiene otro aspecto, porque entonces hay que estudiar, hay que recordar las partes, hay que identificarse con un rol, es único el taller de teatro, es el único lugar al que a los detenidos se les pide esto (...) se colocan en otro plano y se ponen en discusión, según mi opinión, y esto es importante... (citado en Vidal y Ruiz, 2014).

Por su parte, en la tesis *La práctica teatral en contextos penitenciarios: aproximaciones etnográficas al estudio de un taller de teatro carcelario realizado en el sector módulos de la ex penitenciaría de Santiago de Chile* de Paulina Alejandra Sarkis González (2014) se rescata el siguiente testimonio de uno de los participantes del taller:

[...] pero el teatro para mí siempre lo fue todo. Llegar, encontrarte con compañeros que no ves el resto de la semana y crear escenas colectivas es un proceso creativo que te abre la mente para poder relajarte y nutrir tus espacios y sentirte ‘parte de’, que creo que es lo más importante. [...] Porque acá nuestra opinión vale y afuera eso no es así. Y eso, es muy positivo (pp. 115)

Considero que es en esta última cita donde se logra vislumbrar aquel factor diferenciador entre los talleres de teatro y los talleres de panadería, manualidades, parroquiales, etc. La gran diferencia recae en la creación de espacios comunales y de pertenencia para los y las participantes. Como señala Sarkis (2014), la práctica teatral dentro de centros penitenciarios implica la conformación de una comunidad social real dentro de un contexto social dañado; por ende, la reapropiación de la esfera de vida pública deviene en una actividad sanadora para el interno: “al hacer experiencia del respeto, de la confianza, de una comunidad, el interno es capaz de reconciliarse con su propia estadía en la prisión” (p. 149).

Otro de los grandes aportes de los talleres de teatro dentro de los centros penitenciarios es el valor de la interpretación, tanto de escenas ficticias como reales. Según Sakis (2014), esto abriría la posibilidad de aprender desde la práctica. La representación de situaciones ficticias se convierte en una oportunidad para improvisar “un sinnúmero de situaciones posibles que, inevitablemente, quedan registradas en la memoria física y corporal de los internos que participan del taller” (p. 143). Por otro lado, la representación de historias de vida personales y reales también trae consigo beneficios para el interno. El hecho de poder volver sobre una experiencia difícil significa la posibilidad de “trabajarla y contenerla frente al resto del grupo” (Sarkis, 2014, p. 107). Aquello muchas veces resulta en el encuentro de una nueva forma de lidiar con el hecho irreversible de encontrarse al interior de la cárcel.

A partir de lo antes mencionado, es natural que surja la duda sobre la calidad terapéutica y/o rehabilitadora de las artes escénicas en penales. Si bien, las actividades artísticas y culturales generan espacios de gran valor para la comunidad presidiaria capaces de enriquecer personalmente a los y las internas y modificar su forma de vida dentro de las cárceles, estas no son terapia (Vidal y Ruiz, 2014). A partir de esto, podemos afirmar que es labor de la comunidad artística el ahondar en la capacidad terapéutica y/o rehabilitadora de las artes escénicas por medio de la formación de proyectos interdisciplinarios; de esta forma, nutrirnos mutuamente con disciplinas como la educación, la psicología, el trabajo social, entre otras.

En síntesis, la relación entre las artes escénicas y los penales data de varias décadas y su evolución responde al contexto específico en el que nace y se desarrolla. Al ser una práctica inmersa en un contexto irregular, que cuenta con sus propias reglas y convenciones, es necesario adoptar consideraciones especiales. En ese sentido, un término que cobra especial relevancia al momento de estudiar las consideraciones del artista escénico al

momento de trabajar en centros penitenciarios es la del cuidado, siendo este un concepto que atraviesa distintos aspectos de la planeación e implementación del proyecto.

1.2.6. El cuidado en las artes escénicas en centros penitenciarios

Para Alejandra Alvarado (2004) el cuidado se basa en “la comprensión del mundo como una red de relaciones en la que nos sentimos inmersos, y de donde surge un reconocimiento de la responsabilidad hacia los otros” (p. 31). Por su parte, Rosa Arias (2007) señala que el cuidado surge de la condición natural del ser humano de protección afectiva de las relaciones vitales. A raíz de ello, este configura una construcción social, dinámica y contextual, que incluye prácticas, tradiciones, imaginarios, sentimientos y regulaciones valorativas, jurídicas y políticas. De acuerdo a ello se puede afirmar que el cuidado es una práctica social que se sedimenta en la forma en la que se llevan a cabo las relaciones con uno mismo, con el otro y con el entorno; es decir, que el cuidado es una categoría multidimensional. Su campo de acción aborda el mundo de lo íntimo, lo privado y lo público; y es a partir del cuidado que se generan esfuerzos que impactan en el terreno de lo afectivo, cognitivo y material (Arias, 2007; Mattioni, 2018).

El entendimiento del carácter social y multidimensional del cuidado aporta a la comprensión de la importancia de este en el trabajo de artes escénicas en contextos comunitarios. Para Alvarado (2004), las prácticas de cuidado responden a situaciones reales, tan reales como las necesidades ajenas. Estas son fruto de un deseo por evitar el daño, y están directamente relacionadas con la circunstancia de ser responsable del otro y de proteger. De forma complementaria, Arias (2007) afirma que “las tareas del cuidado son necesarias para vivir, convivir, satisfacer necesidades, construir proyectos de bienestar individual y proyectos ciudadanos en torno al bien común, la igualdad y la solidaridad” (p. 27).

En síntesis, las prácticas de cuidado tienen su lugar en el ahora del mundo real, pues es en este espacio donde se llevan a cabo las relaciones interpersonales con uno mismo, con

el otro y con el entorno. Con ello presente, el objetivo de las prácticas de cuidado siempre responderá a un sentido de responsabilidad con el otro y un deseo por proteger y evitar el daño. Aquel sentido de responsabilidad presente en las prácticas de cuidado se ve reflejado en la planeación e implementación de proyectos de artes escénicas en centros penitenciarios, pues respondiendo a este deseo por evitar el daño a los demás es que se logran constituir proyectos de beneficio tanto individual como colectivo.



CAPÍTULO 2: PROYECTO *SOY LIBERTAD*

2.1. Descripción del proyecto *Soy Libertad*

Soy Libertad: proyecto de artes escénicas en centros penitenciarios es un proyecto que surge por iniciativa de la profesora Lorena Pastor a través de la alianza entre la Pontificia Universidad Católica del Perú y el Instituto Nacional Penitenciario (Gob.Pe, 2022). El proyecto se puso en marcha en el año 2014 en el Penal Modelo Ancón II, donde se realizó de manera ininterrumpida hasta el 2019 (Profesores PUCP, s.f.). Durante este periodo, el proyecto buscó la participación de internos e internas entre los 18 y 27 años con el fin de que, a través de la experiencia de creación artística, se genere un espacio de reflexión y comunicación que aporte al proceso de cambio personal y grupal de los participantes, tanto en su vida cotidiana dentro del centro penitenciario como para su futura reinserción a la sociedad (Profesores PUCP, s.f.). De igual manera, como señala el portal de Profesores PUCP, el proyecto también buscó

ser un espacio de comunicación que genere experiencias que acerquen a la sociedad y a la población penitenciaria en general a la problemática de la violencia juvenil y de los jóvenes en situación de privación de libertad desde una perspectiva reflexiva y sensible que dé voz a sus protagonistas (s.f.)

A partir del año 2019, el proyecto se expandió a otros penales, tales como los penales Virgen de Fátima, Miguel Castro Castro y Sarita Colonia.

Soy Libertad ha logrado llevar a cabo producciones como *Viajo por tus sueños* realizada en el Penal Modelo Ancón II en el 2014, *Desde adentro: historias de libertad* presentada en el el Ex-Penal San Jorge, el Coliseo Polideportivo de la PUCP y en la Universidad Antonio Ruiz de Montoya en el año 2015, *Mi familia y yo* presentada en el Penal Modelo Ancón II en el año 2016, *Yo y el mundo, otra vez* presentada en el Centro Cultural PUCP en los años 2017 y 2018, y *Yo*

y el mundo, otra vez - Instalación escénica presentada en la Caja Negra de la PUCP y en el Penal Sarita Colonia en el año 2019 (Profesores PUCP, s.f.).

Debido a la pandemia, en el año 2022 no hubo presentación en vivo del proyecto; sin embargo, el 14 de diciembre del mismo año se realizó una transmisión en vivo vía la página de Facebook de la Especialidad de Creación y Producción Escénica de la PUCP en donde se compartió un video-resumen del proceso creativo que el proyecto estuvo realizando a lo largo del 2022 en los penales Castro Castro y Sarita Colonia. En la actualidad, *Soy Libertad* se identifica como un proyecto de artes escénicas pues hace uso de diversas disciplinas como el rap, la danza, la poesía, el canto, y, principalmente, del teatro (Gob.Pe, 2022). A lo largo de los años, el equipo de *Soy Libertad* ha sido conformado por diversos/as profesionales de las artes escénicas. Como cabeza y directora general siempre se ha contado con Lorena Pastor; sin embargo, el proyecto también está conformado por un equipo creativo y de producción. Estos puestos han sido ocupados por profesores de la misma universidad con el apoyo de alumnos y alumnas voluntarias del proyecto.

Si bien, *Soy Libertad* es un proyecto institucional que forma parte del trabajo de Responsabilidad Social Universitaria de la Especialidad de Creación y Producción Escénica de la PUCP, el pilar fundamental del proyecto es Lorena Pastor, quien viene dirigiendo *Soy Libertad* desde la creación del mismo en el 2014. A continuación, ahondaremos en los antecedentes del proyecto a partir de una mirada al trabajo previo de Lorena Pastor.

2.2. Antecedentes de *Soy Libertad*

Lorena Pastor es doctora y magíster en antropología, además de licenciada en artes escénicas por la PUCP. Es también profesora principal del Departamento de Artes Escénicas en la misma universidad. En relación a su práctica profesional, Pastor desarrolla proyectos artísticos e investigaciones “desde las artes escénicas como espacio de acción y reflexión

comunitaria, en especial con jóvenes en situación vulnerable o privados de su libertad” (Profesores PUCP, s.f.).

La primera experiencia de Lorena Pastor realizando proyectos con poblaciones privadas de libertad fue en el 2003 en el Centro Juvenil “Santa Margarita”. Pastor, en su tesis para optar el título de licenciada en artes escénicas, cuenta que eligió el Centro Juvenil “Santa Margarita” a raíz de que vió un documental sobre las internas del centro en la televisión (2007). En este, si bien se podía apreciar un grupo de adolescentes que habían cometido un delito, Pastor veía un grupo de jóvenes con ganas de vivir, aprender y generar un cambio verdadero en sus vidas. Fue gracias a esta experiencia que Pastor logró conocer en mayor medida la problemática de los adolescentes en conflicto con la ley en el Perú; además, esta experiencia le permitió profundizar en su interés y deseo por “llevar el teatro a espacios en los cuales determinados grupos puedan utilizarlo como un mecanismo de comunicación y desarrollo” (2007, p. 14).

A partir de este taller se realizaron las obras *Ilusiones de Navidad* presentada en el Centro Juvenil en diciembre del 2003 y *Voces de Esperanza* presentada en el teatro Julieta de Miraflores en julio del 2004. Además, a partir de esta experiencia, la autora realiza la investigación *Nosotras no somos malas: El teatro como recurso comunicacional y estrategia socioeducativa para romper estigmas y generar encuentros. Experiencia en el Centro Juvenil “Santa Margarita”* (2007), tesis para optar el grado académico de Licenciada en Artes Escénicas la cual buscó investigar al teatro como herramienta artística para lograr un incremento positivo del autoestima, habilidades y capacidades de comunicación en las adolescentes que estuvieran cumpliendo una medida privativa de libertad (Pastor, 2007).

Una segunda experiencia importante fue el trabajo con un grupo de b-boys¹ del distrito del Agustino en el año 2009. Si bien esta población no estaba en conflicto con la ley, sí buscaban a través del break dance “insertarse en el sistema y ser reconocidos” (Pastor, 2021,

¹ Bailarines de break dance (Kaosystem, 2021) <https://www.kaosystem.com/break-dance>

p. 7). Esta fue una experiencia que contó con dos partes. La primera etapa consistió en un estudio etnográfico del grupo de b-boy, entre los meses de marzo y julio del 2009 durante los cuales Pastor acompañó al grupo en diferentes espacios y eventos estudiando sus prácticas cotidianas a través de la observación participante y de conversaciones informales (Pastor, 2012). Una segunda etapa fue la realización de un taller de teatro la cual resultó en la obra teatral *Soy B-boy*, un espectáculo creado e interpretado por los propios bailarines bajo la dirección de Pastor. Esta obra estuvo inscrita dentro del marco del “Primer congreso mundial de justicia juvenil restaurativa” llevado a cabo en la PUCP el mes de noviembre del 2009.

A partir de esta experiencia, Pastor realiza la investigación titulada *Break dance: ‘un camino diferente’. Construcción de identidades, entorno y referentes para la acción social. Experiencia en el distrito de El Agustino* (2011), tesis para optar el grado académico de Magíster en Antropología. La investigación buscó analizar qué era aquello que los jóvenes constituyen a través del break dance en sus diversos espacios de acción, así como descubrir sus motivaciones y fines. Como señala Pastor (2012, p. 87), “se trata de develar de qué manera los cuerpos codifican (procesos) y comunican (acciones) un lenguaje que puede contener conflictos y objetivos que se encuentran relacionados con un contexto y situación social determinados”.

Es preciso señalar que Pastor no solo llega a fundar el proyecto *Soy Libertad* con un deseo latente de seguir generando proyectos que permitan que las artes escénicas representen un beneficio para las personas a través de experiencias escénicas con comunidades históricamente marginadas, sino que también llega con un bagaje que la respalda con experiencia y conocimientos en el tema.

2.3. Metodología del proyecto

Los internos participantes del proyecto *Soy Libertad* responden a un perfil común: reos primarios, de entre 18 y 28 años, que han cometido delitos de robo agravado, tenencia ilegal

de armas y tráfico ilícito de drogas (Pastor, 2021). Entre los años 2014 y 2018 se cuenta con registro de la participación de participantes hombres y mujeres en los talleres de artes escénicas en el Penal Modelo Ancón II; sin embargo, durante el año 2022, el proyecto estuvo conformado netamente por internos hombres y se realizó en los penales Castro Castro y Sarita Colonia.

En relación a los objetivos del proyecto, Lorena Pastor (2019) señala que este tiene la intención de

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) (p. 116).

Esto se ve reflejado en la propuesta metodológica de los talleres. Pastor (2021) señala que la propuesta metodológica de *Soy Libertad* tiene como objetivo “generar un espacio de reflexión y creación discursiva, tanto textual como corporal, que dé cuenta y articule cómo un grupo de jóvenes, reclusos en un penal, configuran y resignifican su experiencia e historia personal en este contexto” (p. 55). Esto se logra por medio de dos momentos fundamentales: el taller de artes escénicas y la puesta en escena de las obras.

En primer lugar, en el desarrollo del taller de artes escénicas encontramos cuatro momentos en específico: a. reconocimiento de uno mismo y los demás (expresión corporal y juegos), b. tornar el cuerpo expresivo de manera individual y colectiva, c. aprendizaje del lenguaje escénico (acción, imagen, estructura dramática, etc.), y d. detonantes para la creación y producción del material. Por su parte, la *puesta en escena de las obras* consta del ensayo y la presentación (Espinoza, 2021; Pastor, 2021). Además, esta etapa busca generar procesos de creación, producción y circulación de piezas performáticas en las que cada participante dé cuenta de sí mismo tanto de manera individual como colectiva.

Pastor (2021) señala que un aspecto importante en la formación de la metodología de los ensayos del taller es el juego. La autora señala que el juego cuenta con dos connotaciones importantes. La primera hace referencia al ejercicio de libertad que este representa en la formación de vínculos y experiencia corporal, esto a raíz de que este ejercicio implica movimiento, contacto físico y risas. La segunda connotación hace referencia a la relación del juego con la infancia de los y las internos, la cual en diversas ocasiones es una postergada, reprimida o incluso no vivida. A partir de ello, “mirar la vida y a uno mismo desde el juego y la niñez y desde ese lugar vincularse con el entorno y los demás es un ejercicio que detona y activa la memoria e invita a poner en acción una agenda pendiente respecto a la propia historia de vida” (Pastor, 2021, p. 72).

Otro aspecto esencial es la *presencia escénica* entendida como “un estado de atención, una sensibilidad, un flujo que vive en el presente, el presente de la acción” (Pastor, 2021, p. 73). Con ese fin, en el taller se trabajan distintas técnicas de artes escénicas que tienen el objetivo de formar performers a partir del aprendizaje de principios técnicos que formen un cuerpo sensible, expresivo, atento, que accione y resuelva aquello que la escena demanda. Para ello se trabajan principios físicos como “la conciencia de la respiración, la conciencia del cuerpo en acción en el presente, la mirada dilatada, la voz activa y creativa, el cuerpo en relación con otro cuerpo, la atención y la escucha” (Pastor, 2021, p. 74).

Por otro lado, se utiliza lo que Pastor llama *detonantes creativos*; es decir, puntos de partida o estímulos para la creación de narrativas o materiales insumo durante la etapa del taller. Estos detonantes son premisas de mucha claridad, pero lo suficientemente amplias para dar lugar a que surja una creación que invite a la exploración de diversos caminos. Estos *detonantes creativos* surgen de diversas formas: contacto visual, el cual se enfoca en la exploración personas y de relación con otras personas; los sueños, como una forma de entrar en la subjetividad de los internos; la escritura de cartas, testimonios, preguntas; trabajos con

elementos; la escritura en el cuerpo, como una forma de decir y comunicar experiencias, ideas, sentimientos, entre otros, a partir del cuerpo como primer espacio de búsqueda; entre otros (Pastor, 2021).

En segundo lugar, el marco de *puesta en escena de las obras* tiene como objetivo la creación de performances que luego sean compartidas con un público mayor (más internos, familiares, comunidad PUCP, personal INPE, entre otros) (Pastor, 2021). Durante el proceso creativo de las piezas artísticas, tanto las exploraciones como los recursos que se utilizan durante las sesiones de los talleres tienen como punto de partida y materia prima las historias de vida de los participantes (Pastor, 2019). Aquello tiene como resultado que el repertorio de creaciones del proyecto esté atravesado por el contexto y la agenda de los mismos participantes, lo cual se traduce en obras que problematizan el fenómeno de la delincuencia y el estigma dirigido a jóvenes internos, tocando temas como pobreza, violencia, marginalidad, necesidad de afecto y reconocimiento familiar (Pastor, 2019).

Durante el proceso de *puesta en escena de las obras* “se recupera aquel material trabajado durante el taller con el fin de profundizar en él tanto a nivel temático como estético” (Pastor, 2021, p. 95). Durante este proceso, existen dos elementos que diferencian este momento con el del taller. En primer lugar, existe la consciencia de que lo que se elija decir será dicho frente a una audiencia externa a los miembros del grupo. En segundo lugar, durante este periodo se busca articular el discurso narrativo de forma que sea entendible tanto para los y las internas participantes como para el público espectador. Como resultado de que esta producción narrativa sea un discurso compartido, este proceso se basa en el recojo de material creado durante el taller, la opinión de los y las participantes y la lucha de los y las mismas por defender la presencia de un material (Pastor, 2021).

Es a partir de este planteamiento metodológico del proyecto que los internos logran llevar a cabo procesos artísticos que les permiten experimentar ejercicios de revisión y

reescritura de la historia personal con el fin de resignificarla desde el presente y darle un sentido (Pastor, 2019).



CAPÍTULO 3: ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS Y CONSIDERACIONES EN SOY

LIBERTAD

3.1. Consideraciones presentes en el proyecto *Soy Libertad*

Con el fin de organizar en mejor medida el presente análisis, los elementos y consideraciones encontradas en el proyecto *Soy Libertad* se clasificarán bajo los siguientes momentos: preparación, implementación e impacto.

Dentro de cada momento podremos encontrar los siguientes elementos y consideraciones:

A. Preparación

- a. Planificación
- b. Estudio de las restricciones del medio penitenciario
- c. Estudio previo sobre la comunidad

B. Implementación

- a. El reconocimiento del otro
- b. Espacios de diálogo
- c. El cuidado del material personal
- d. Los vínculos afectivos y de respeto

C. Impacto

- a. La producción de investigaciones académicas
- b. La creación de puentes extramuros

Cabe resaltar que diversos elementos y consideraciones estudiados en el presente análisis responden a los objetivos de las prácticas de cuidado descrito en el capítulo 1 en el que planteamos que el objetivo principal de las prácticas de cuidado dentro de las artes escénicas responde a un sentido de responsabilidad con el otro y un deseo por proteger y evitar el daño. Es aquel sentido de responsabilidad el que se ve reflejado en la forma en la

que se planifican e implementan los proyectos de artes escénicas en centros penitenciarios, pues solo respondiendo a este deseo por evitar el daño a los demás se logran crear proyectos de beneficio tanto individual como colectivo.

Estas consideraciones responderán tanto al cuidado individual como colectivo; de esta forma, se buscará identificar prácticas de cuidado en distintos niveles durante el proceso de implementación del proyecto. Estos niveles van desde el cuidado de los vínculos interpersonales, los cuerpos y las sensibilidades hasta el cuidado de las relaciones interinstitucionales y el espacio. De igual forma, a lo largo de la presente investigación también surgieron diversas consideraciones que no cuentan con una relación directa a las prácticas de cuidado; sin embargo, se considera que vale la pena añadirlas, pues representan gran valor para la comprensión de elementos y consideraciones generales durante la implementación de proyectos de artes escénicas en centros penitenciarios. A continuación, se ahondará más en la presencia de estos elementos y consideraciones en el proyecto *Soy Libertad*.

3.1.1. Preparación

Uno de los principales y más importantes elementos al momento de la preparación del proyecto es la *planificación*. Según Tapiz Vidal y María Ruiz (2014) resulta conveniente la realización de un documento en el que fijen aspectos tales como los objetivos, la metodología de trabajo, la financiación, el equipo, los destinatarios, entre otros. Este documento debe servir como un compromiso de todas las partes involucradas que garantice la plena realización del proyecto (Vidal y Ruiz, 2014). La clara planificación de la iniciativa junto con el compromiso escrito de todas las partes favorecerá tanto el proceso de implementación como el resultado mismo.

La presente investigación pudo acceder al documento interno de planificación del Proyecto de Artes Escénicas PUCP en el Penal Modelo Ancón II del año 2019 (Espinoza,

2021). Dentro de este documento podemos encontrar un desglose de lo que es el proyecto *Soy Libertad*. El documento consta de siete apartados. En el primer apartado se presenta el proyecto, sus colaboradores y las piezas artísticas realizadas a lo largo de los años. En el segundo apartado se encuentran los objetivos del proyecto hacia los internos e internas participantes y hacia el entorno (la sociedad y las instituciones). En el tercer apartado encontramos la propuesta metodológica del proyecto junto con un desglose de lo que es el desarrollo del taller, la recolección de material y ensayos, el registro audiovisual y la producción de la obra. En el cuarto apartado encontramos el detalle de los internos e internas participantes mientras que en el quinto encontramos el detalle de la periodicidad y el lugar en el que se lleva a cabo el taller. El sexto apartado consta de un desglose del equipo en donde podemos encontrar los nombres, el cargo y una pequeña descripción de la formación académica y experiencia laboral de cada uno. En el séptimo y último apartado encontramos los requerimientos para el buen desarrollo del taller, dentro de estos encontramos los requerimientos de espacio, movilidad, equipos de registro, equipos de sonido, equipos electrónicos, y materiales para el taller (telas, tubos, cartulinas, etc.).

De esta forma, a partir de la creación de un documento de planificación del proyecto, se logra plasmar de forma clara y concisa aquellos datos importantes para la realización de la propuesta artística. Aquello es beneficioso tanto para el equipo creativo, pues se logra materializar en el documento aquellos pensamientos y expectativas que el equipo tiene del proyecto; como también para la institución penitenciaria, pues a partir del documento logran comprender los objetivos, detalles y necesidades del proyecto.

La segunda categoría a tener en cuenta en los momentos previos a la implementación del proyecto es la del *estudio de las restricciones del medio penitenciario*. Esta investigación nos permitirá recolectar información que sirva como insumo para la planificación del proyecto. Por esto, resulta imperativo conocer las restricciones del medio penitenciario.

Aquello dependerá del centro penitenciario con el que se esté trabajando; sin embargo, es importante conocer los procesos de acceso al penal, los documentos necesarios a presentar, cuáles son los materiales y los medios de los que se puede disponer, cuáles son los procesos de control (tanto de la entrada como de la salida), cuáles son los materiales no autorizados o susceptibles de ser peligrosos, etc. (Vidal y Ruiz, 2014).

Como señalan Vidal y Ruiz (2014) los centros penitenciarios son “contextos de trabajo extremos, instituciones totales, impenetrables, difíciles de comprender desde fuera” (p. 58). Por ello, es importante que el equipo esté capacitado para trabajar en un contexto tan particular como el penal, así como también que investigue las especificaciones institucionales del penal en el que el proyecto se inscribe. Esto ayuda al proyecto a tener mayor claridad sobre aquello que se puede y no se puede realizar dentro del marco del proyecto, como también permite no pasar malos ratos con la propia institución penitenciaria. En el caso del proyecto *Soy Libertad*, la preocupación de tener presente estas implicaciones en el trabajo escénico en centros penitenciarios es notoria.

Silvia Tomotaki, quien forma parte del equipo creativo del proyecto en la actualidad, resalta la importancia de entrar en la lógica del penal por medio de cuidar los vínculos con la institución y el equipo que la dirige:

nosotras no podemos ir y decir “yo quiero meter mi celular”, no, porque hay alguien que es el alcaide que ve el tema de seguridad y se tienen que coordinar con él ciertas cosas. (...) Importante, ¿no? Tener en claro cuáles son las reglas para que pueda existir este espacio dentro de los penales, y cuáles son las reglas que nosotros también [seguimos], y que en su momento, [cuando] tú has estado, o siempre que llega alguien, les decimos, les recalcamos [que] hay reglas claves [Comunicación personal, Tomotaki, 2022]

Dentro de estas reglas claves, Tomotaki identifica las siguientes: 1. no se ingresa nada al penal, las cosas con las que entras deben ser las mismas que con las que sales, 2. no se les da a los internos el número de teléfono para que les llamen, 3. no puede haber comunicación por medio de las redes sociales y 4. el equipo artístico no se puede comunicar con las familias de los participantes, cosa que los internos suelen pedir [Comunicación personal, Tomotaki, 2022].

Por otro lado, Antonio Venegas (2022), ex-integrante del equipo artístico del proyecto, resalta el beneficio que significa seguir los parámetros establecidos por el centro penitenciario:

siendo conscientes de que debemos cuidar eso, el proyecto va a generar mayor confianza en la institución penitenciaria, y aunque eso no sea algo que se muestre a nivel externo e institucional, finalmente influye en que el proceso siga generándose con ellos mismos. Creo que es importante ser conscientes de cuidar esos parámetros que te establece el centro penitenciario y seguir esas normas para que el espacio y el proceso siga generándose por mucho tiempo que es un poco lo que se ha generado a través de este proyecto [Comunicación personal, Venegas, 2022].

Como señala Venegas, el valor que el equipo de *Soy Libertad* ha puesto en seguir las indicaciones establecidas por los centros penitenciarios en los que se ha llevado a cabo el proyecto ha sido una de las razones más importantes por las que este ha logrado tener la duración que tiene en la actualidad, así como el respaldo de las instituciones que lo avalan como la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y el Instituto Nacional Penitenciario (INPE).

Un último elemento a tener en cuenta para la preparación es el *estudio previo sobre la comunidad*. Es necesario que el equipo artístico se informe sobre las características

socioculturales de la comunidad penitenciaria, siempre teniendo en cuenta de no caer en prejuicios o estereotipos (Vidal y Ruiz, 2014). Algunas de las características que resultan de interés para la planificación e implementación del proyecto tienen que ver con el medio sociocultural dentro del que los y las internas crecen, los problemas con las drogas, la dificultad para el aprendizaje, el bajo autoconcepto y autoestima, dificultades en el autocontrol y en muchos casos déficit de atención, entre otros aspectos (Vidal y Ruiz, 2014).

En el caso de *Soy Libertad* podemos afirmar que los nueve años de experiencia del proyecto ha significado un amplio aprendizaje a lo largo de la implementación del mismo en diversos centros penitenciarios. Además, *Soy Libertad* no solo estudia sobre su propia práctica como proyecto de artes escénicas en contextos penitenciarios, sino que también busca compartir estos conocimientos con los demás por medio de diversas publicaciones.

3.1.2. Implementación

En la implementación del proyecto la importancia del cuidado recae principalmente en los vínculos que se generan dentro del mismo, tanto entre los y las participantes como con el propio equipo artístico. Cobra especial importancia la construcción de un espacio agradable y de tolerancia para los y las internas.

Como parte de la construcción de este espacio, cobra especial relevancia la consideración del *reconocimiento del otro*. Como señalan Vidal y Ruiz (2014) es importante tener una actitud positiva ante las diferentes manifestaciones y formas de participación; intentando que las personas que participen perciban que se valora su opinión, su experiencia y su percepción como una aportación válida, para así “frenar la asunción de identidades negativas y de exclusión y fomentar por el contrario la integración” (p. 61). Como se mencionó anteriormente, estos espacios de comunidad generan un sentido de pertenencia en el conjunto de participantes lo cual repercute en estos y estas tanto de manera personal como también en la forma en la que llevan su estadía en el penal.

Aquella puesta en valor de la otra persona y de aquello que tiene por decir es un factor importante y presente en la implementación del proyecto *Soy Libertad*. Pastor (2017) señala que los encuentros que se dan dentro de los talleres son “encuentros que surgen desde la sensibilidad, empatía, desde la capacidad de identificarse con el otro, de hacer tuyos los sueños o los miedos de tus compañeros” (p. 4). De esta manera, Lorena Pastor no deja que los prejuicios o las condenas de los participantes empañen los vínculos que ella genera con los internos; pues la directora reconoce que, ante sus ojos, ella está frente a un joven con ganas de vivir experiencias nuevas: “yo estoy frente a un joven, no los coloco en el lugar de víctima o victimario, sino en un lugar complejo y desconocido para mí” (Pastor, 2022).

El hecho de ver a los integrantes del taller como personas que van más allá de su propio delito es una característica recurrente dentro del discurso del equipo. Por ejemplo, Silvia Tomotaki (2022) señala lo siguiente como una capacidad importante al momento de relacionarse con los internos: “esa capacidad de entrar al espacio y mirar a los demás como personas como tú, con esa potencialidad que tienen de no solo ser interno sino de ser jóvenes, que es muy resaltante, de ser padres, amigos, hermanos”. A su vez, Antonio Venegas (2022) resalta la importancia de relacionarse desde un lugar distinto al del penal:

nosotros hemos llegado allí tratando de relacionarnos con ellos como personas y no como números, no como personas que han cometido un delito y que deben ser castigadas, que también es algo que se deriva dentro del imaginario de las instituciones penitenciarias [Comunicación personal, Venegas, 2022]

El hecho de que las relaciones entre el equipo artístico y los internos se formen a través de ver más allá de los errores que los internos hayan cometido permite que se construya un espacio de participación y confianza mutua. Con esto el equipo no busca justificar o adoptar una posición protectora sobre los participantes, tampoco vendarse los ojos frente a las acciones que estos tomaron, sino más bien busca evolucionar su mirada en el

sentido de que a través del reconocimiento del error y sus razones, así como también las propias capacidades de los internos, se pueden sacar mejores cosas de cada una de ellas.

Desde mi experiencia personal con el equipo, recuerdo que Pastor, al dirigir cada ensayo, siempre ponía en valor aquello que los internos (en ese periodo de tiempo todos eran hombres) traían al espacio, incluso cuando aquello no tenía ninguna relación con lo que se estaba trabajando. Dentro del penal, los internos siguen diversas actividades, ya sea por iniciativa propia o por facilidades que les da el penal. A raíz de ello, era común que algunos de los internos contasen con habilidades para la danza, la música, el rap, e incluso los idiomas.

Gracias a ello, en diversas ocasiones los internos preparaban presentaciones adicionales a las solicitadas por Lorena Pastor con el fin de presentárselas en forma de regalo al equipo artístico. A veces presentaban canciones, otras veces danza e, incluso, en una ocasión, un interno se acercó para saludar a la directora en italiano. Algo que me sorprendió fue la forma en la que Pastor rescató aquel acto y logró poner en valor aquella iniciativa frente a los demás internos. Lorena Pastor le dio un espacio al interno al inicio de clase para que demostrara sus habilidades con el idioma, a pesar de que esta actividad no se relacionaba con el trabajo creativo dentro del taller, e incluso le pidió que para el próximo ensayo este preparara una clase de italiano para todos los participantes del taller.

Aquella sensibilidad por dar el espacio para el reconocimiento y la visibilidad de aquello que los internos traen al espacio forma parte del gran valor del proyecto *Soy Libertad*, pues por medio de apreciar las habilidades de estos se logra que los internos refuercen su confianza y autoestima.

Siguiendo la línea del reconocimiento del interno como un ser de valor, la presencia de *espacios de diálogo* al inicio y al final de los ensayos también es un factor presente dentro de las consideraciones. Sakis (2014) relata que durante la experiencia en la ex Penitenciaría

de Santiago de Chile el docente siempre abría cada sesión con la pregunta “¿Cómo estuvo la semana?”. A partir de esta pregunta se abría un espacio de conversación donde los internos podrían expresar tanto problemas domésticos (la ausencia de comestibles, jaquecas, lecturas nuevas, etc.) como pesares propios (castigos, allanamientos, muertes de familiares etc.). Estos espacios eran caracterizados por la escucha activa y el respeto grupal hacia la expresión de asuntos relevantes para cada integrante del grupo (Sarkis, 2014).

Según el docente que dirigía el espacio, el docente Escalona, estos espacios tenían dos utilidades principales. En primer lugar, que los internos relataran qué era aquello en su mente le permitía al docente saber cuáles eran los estados de ánimo dentro del espacio, esto le servía de guía para saber a qué le tenía que “poner más ojo”. En segundo lugar, aquel espacio de diálogo les servía a los propios participantes como transición entre el cotidiano carcelario y el espacio del taller de teatro. Como resultado, el espacio de diálogo inicial servía como una herramienta para exteriorizar todo aquello no relacionado con el taller y, de esa forma, poder “dejar atrás todos los malestares propios de la cárcel” (Sarkis, 2014, p. 109).

Estos espacios de diálogo al inicio y al final de los ensayos también son un factor presente dentro de *Soy Libertad*. Recuerdo que durante los ensayos Pastor abría el espacio para preguntarle a los internos cómo se encontraban y cómo se sentían al entrar al espacio. Gracias a este inicio del ensayo se lograba entender un poco mejor cuál era el estado de ánimo de los internos, si estaban emocionados por estar ahí o si, por el contrario, se encontraban cansados. Por otro lado, en relación a los espacios de diálogo al final de las sesiones, estos ayudaban a sintetizar todo aquello que se había trabajado durante el ensayo. En este espacio los internos relataban cómo se habían sentido, qué había surgido en ellos, qué les había gustado, qué se les había dificultado, etc. Aquello ayudaba al equipo artístico a identificar qué estaba funcionando y qué no, para, de esta forma, lograr planificar mejor los siguientes ensayos.

Un tercer elemento a tener en cuenta es el del *cuidado del material personal*. Durante los procesos de artes escénicas en penales, es recurrente el uso de narraciones de vida personales de los y las participantes como insumo de creación durante el proceso artístico. Aquel uso de material sensible y personal dentro del marco de la implementación de la iniciativa conlleva por sí mismo un estudio necesario sobre las consideraciones de cuidado a tener en cuenta. A partir de las entrevistas que Sarkis (2004) les realiza a los internos participantes del taller de teatro de la ex Penitenciaría de Santiago de Chile podemos confirmar el carácter personal y movilizador que tiene el uso de la historia personal durante el proceso creativo

Recordar en una improvisación el delito que me trajo acá fue una catarsis muy buena que me hizo ver un antes y un después... y este después me gusta mucho. Debo reconocer que yo hace mucho tiempo no lloraba, y después de ese día lloraba de alegría y emoción por haber hecho análisis de ese momento (p. 151).

A raíz de ello, es imperativo el estudio de cómo se deben cuidar los procesos de los y las internas que deciden trabajar con aquel material tan personal y, muchas veces, doloroso.

Sobre ello, en una entrevista, Pastor (2022) recuerda cómo fue que ella comenzó a trabajar con historias de vida durante el proceso de creación. Fue en su primera experiencia en centros penitenciarios, en el Centro Juvenil Santa Margarita, ella llegó con una obra escrita y luego de que las participantes la leyeran le dijeron: “pero, esta obra no nos gusta, no tiene lo que queremos, nosotras queremos una obra que tenga aventuras, queremos una obra en la que hablemos de nuestras familias, queremos una obra donde haya amor” frente a ello, Pastor les dijo “bueno, hagámosla”.

Pastor resalta dos aspectos importantes del trabajo con historias de vida personales: la libertad de escoger y la contención del proceso creativo. Por un lado, Pastor (2022) resalta la

independencia que tiene el y la interna de llevar un proceso de acompañamiento más que de dirección: “tú no puedes comenzar con un grupo planteando “ya, abre tus heridas” ¡no! El ejercicio de creación debe ser un ejercicio de libertad y decisión, que no pase a conducirte por un lugar al que yo quiero que tu llegues, sino de conducirnos a un lugar en el que queremos estar juntos” (Pastor, 2022). De esta forma, Pastor también resalta la importancia de la construcción de vínculos interpersonales con el fin de lograr un espacio seguro para el surgimiento de esa confianza que le permite a los participantes contar: “entonces tú llegas a ese lugar, si hemos llegado a un lugar donde ha habido la confianza y la libertad de contar cómo era mi papá conmigo fue porque eso llegó de una cadena de ejercicios, materiales, trabajos y construcción de vínculos” (Pastor, 2022).

Por otro lado, Pastor también señala la capacidad de contención del arte. El taller no es un espacio terapéutico, sino de creación y construcción; a raíz de ello, todo lo que los y las internas traen al espacio responde a diversos ejercicios y pautas propias de proceso creativo: “ok vamos a hacer esto y tiene que ser así, así, y así, y lo construyo y lo traigo y yo decido construir y traer eso” (Pastor, 2022). Gracias a ello, hay una toma de decisión consciente de lo que se decide compartir que se enmarca dentro de un proceso de creación que está siendo cuidado y acompañado.

Finalmente, la cuarta categoría de cuidado a tener en cuenta en relación a la implementación de los proyectos es la de *los vínculos afectivos y de respeto*. Los procesos de creación artística dentro del teatro crean el espacio ideal para que surjan lazos afectivos entre los y las participantes y el equipo artístico. Sarkis, (2014) comparte el siguiente testimonio de un interno:

Si aquí en la cárcel nos quitaran el taller de teatro, nos llevarían algo muy importante. Yo por lo menos espero el día lunes, espero volver a reencontrarme con mis compañeros de actuación, volver a seguir trabajando en

lo que estemos en el proceso. Aunque no nos veamos en la semana, el tiempo que estamos acá juntos crea lazos afectivos y eso también es importante... es rico (p. 134)

Estos lazos afectivos se dan dentro de este espacio en específico a raíz de que, como ya se ha mencionado en páginas anteriores, el espacio del taller de teatro es un espacio distinto por muchas razones. Una de ellas es la implementación del cuerpo propio y del otro dentro de la interacción cotidiana. Los ejercicios como los masajes o los juegos grupales se posicionan como actividades que permiten obviar por momentos la tecnología correctiva carcelaria (Sarkis, 2014). A raíz de esto, como afirma Sarkis (2014), el taller de teatro logra posicionarse como un espacio de cuidado de los vínculos afectivos y de respeto al interior del centro penitenciario. En concordancia con esto, la dimensión afectiva dentro del proyecto *Soy Libertad* es una consideración presente dentro de la cultura de trabajo del equipo.

Pastor (2017) señala que, durante todos estos años siendo artista escénica, su labor siempre ha buscado

aunque suene utópico, la construcción de una comunidad humana justa, con equidad, sin diferencia ni jerarquías; donde el significado del amor radica en ponerte en el lugar del otro y pensar el mundo desde ahí; sentir el dolor, la necesidad y también las alegrías de los otros como las propias (p. 2).

Algo presente en la anterior cita, y en general en todo el trabajo de Lorena Pastor, es el amor. Es este amor el que empapa todo el proyecto y el que guía los procesos de creación. Desde este se traducen valores como el respeto, la tolerancia, la confianza en las capacidades de los participantes, así como la formación de una actitud receptiva de aprender cada día algo nuevo. Como señala Pastor (2019) “la dimensión afectiva es un vínculo que define las relaciones dentro del espacio del taller y, a la vez, una manera de configurar la dinámica familiar que se encuentra dañada y postergada” (p. 132).

Para Pastor es importante reconocer la dimensión afectiva del proyecto a raíz de que se trabaja con las “percepciones y sensibilidades de los y las jóvenes participantes respecto a sus historias de vida y la manera como experimentan y dan sentido a su experiencia en la prisión” (2019, p. 120). De esta forma, se generan procesos que ponen a la subjetividad y sensibilidad de los participantes en un lugar protagónico. Sin embargo, cuando Pastor habla de la afectividad dentro de los procesos de creación, no hace referencia exclusivamente a la experiencia de los internos, sino que también habla de su propia afectividad en el proyecto.

Algo que es preciso resaltar es que Pastor, además del cargo de directora en el proceso de implementación del proyecto, también asume el lugar de investigadora, lo cual conlleva otro tipo de consideraciones, una de estas es la de la afectividad en el campo. Pastor reconoce que los vínculos que se generan a lo largo del proyecto están cargados de afectos, y que muchas veces estos pueden ser percibidos como obstáculos para la implementación del mismo; sin embargo, ella no lo ve así. En relación a la presencia del investigador/antropólogo en estudios de campo, Ruth Behar (1996) señala que el observador nunca observa el evento de comportamiento que “hubiese tenido lugar” en su ausencia, ni escucha un relato idéntico al que el mismo narrador daría a otra persona (Devereux, citado en Behar, p. 6). Es decir, que la presencia del investigador siempre influenciará en cómo los hechos se están desarrollando, esta afecta el curso de los eventos tanto como el propio campo influencia en el investigador.

Es la afectación recíproca que existe entre campo e investigador la que permite, en el caso de *Soy Libertad*, que el equipo artístico cree relaciones interpersonales significativas con los internos. Como señala Antonio Venegas (2022): “todo eso va construyendo también un espacio afectivo mutuo, que es muy válido para procesos artísticos en contextos tan duros como este”. A partir de ello, reconocer la historia personal, las susceptibilidades, los afectos y vulnerabilidades como parte indispensable de la producción discursiva y creativa del proyecto se torna vital. Esto a raíz de que es esta dimensión afectiva la que posibilita que se

generen vínculos valiosos que permitan crear un espacio de creación seguro para la exploración de experiencias de vida e historia personal en un contexto duro y hostil como lo pueden ser los centros penitenciarios.

La injerencia de la dimensión afectiva dentro del espacio también se ve reflejada en acciones de los propios internos frente al taller. Una de las experiencias que recuerdan Lorena Pastor y Antonio Venegas es la vez que dos internos pertenecientes al módulo III del penal modelo Ancón II se habían negado a portar sus vestuarios en respuesta al hecho de que sus compañeros de pabellón no bajarían a ver la obra debido a su mal comportamiento. Sobre ello, Lorena Pastor (2021, pp. 110) escribe en sus notas de campo lo siguiente:

en dirección al patio para empezar la función, nos detuvimos en uno de los pasillos a conversar. Sólo estábamos LA.N Jo.M, el técnico que nos escoltó y yo. Me detuve a preguntarles por qué habían tenido esa actitud y tomado esa decisión, me dijeron quebrados y con un sentimiento de dolor e impotencia, que no les parecía justo que todos los internos del penal vayan menos sus compañeros, que ellos habían hecho la obra pensando en ellos y que no podían estar ahí. Luego de conversar acerca del valor de que ellos estuvieran en el escenario, de todo el camino recorrido, de cómo habían logrado estrenar la obra y que no debían dar marcha atrás; decidieron seguir adelante y hacer la función con las mismas ganas y compromiso que habían demostrado durante el proceso. No pude evitar, en un momento, decirles que todo lo que les estaba diciendo es lo que a mí me gustaría que alguien haga con mi hijo. Es difícil para mí no pensar estos acontecimientos desde mi lugar de madre de un niño varón.

A partir del relato anterior podemos reconocer que la dimensión afectiva está presente y atraviesa de manera constante la práctica escénica de Pastor. No obstante, esta no

representa un impedimento para ella, pues considera que aquello le permite “tanto estar alerta para cuestionar ciertos enfoques o ideas que emergen durante el proceso; como también poner en valor una mirada que puede complejizar y profundizar ciertas situaciones” (Pastor, 2021, p. 111). Además, podríamos afirmar que esta afectividad que Pastor acepta tener en relación a los participantes es recíproca, pues después de su conversación con Pastor, los internos decidieron continuar con la presentación. Esto estaría reforzado por Venegas (2022), quien señaló que “si no hubiera habido un vínculo afectivo mutuo entre ellos y Lore, eso no hubiera ocurrido; ellos no hubieran bajado, si hubiera sido un profesor que no hubiera generado ese contacto con ellos, a ellos les hubiera dado igual bajar o no bajar, afectar o no afectar al grupo”.

3.1.3. Impacto

Un elemento importante dentro del apartado de impacto es la producción de material académico que se desprende de los procesos creativos del proyecto. Entre estas podemos encontrar las siguientes: *La acción artística como producción narrativa: subjetividades, performance y experiencia en el Penal Modelo Ancón II* (2019), artículo en el cual se busca reflexionar sobre cómo el taller de artes escénicas significó en el penal un espacio reflexivo transformador de encuentro y comunicación; *PERFORMANDO EL SELF: Narrativas y experiencia de un grupo de jóvenes internos e internas en el Penal Modelo Ancón II* (2021), tesis para optar el grado académico de Doctora en Antropología (Pastor, 2021); entre otras publicaciones como *El Teatro abre corazones, rompe muros, crea puentes* (2007); *Aprendiendo a vivir: ¿Qué significó el teatro para un grupo de adolescentes privadas de su libertad?* (2008); *Teatro de reencuentros, ilusiones y esperanzas. Proyecto en el Centro Juvenil Santa Margarita de Lima* (2011); y *Corporalidades y vínculos que trascienden la escena: indagaciones sobre nuestra experiencia artística en un penal en el Perú* (2020) junto a Silvia Tomotaki, entre otras publicaciones (Profesores PUCP, s.f.).

Como última consideración, encontramos la *creación de puentes extramuros*. Una vez que el proyecto concluye, es recomendable que, con el resultado del proceso creativo (obra, un video, un recital, etc.), se logre tender puentes entre la comunidad penitenciaria y la sociedad exterior. Es necesario difundir y dar visibilidad al proyecto fuera del centro penitenciario con el fin de que este no se quede exclusivamente dentro del contexto presidiario. Aquello resulta beneficioso por dos razones.

En primer lugar, como señalan Vidal y Ruiz (2014), el encuentro entre el teatro carcelario y la sociedad exterior contribuye a la ruptura de la visión negativa y prejuiciosa sobre la comunidad penitenciaria. Como se mencionó en el capítulo 2, existe en el Perú una preconcepción errónea sobre las prisiones como lugares de castigo más que de corrección. Sin embargo, el encuentro de estos proyectos artísticos dentro de los penales con la comunidad exterior logra normalizar la presencia de los y las internas dentro de la vida cultural, reforzando la idea de que aquellas son personas con igual derecho al acceso al arte y la cultura que el resto de la sociedad (Vidal y Ruiz, 2014).

En segundo lugar, según Sarkis (2014), debido a las condenas dictadas sobre los y las internas “el propio valor de las y las internas se encuentra dañado, tanto por su propio entorno, como también por ellos mismos” (p. 117). No obstante, la oportunidad de aparecer públicamente representando sobre un escenario, ya sea a uno mismo o a un personaje ficticio, traería consigo la reafirmación de las capacidades personales de los y las participantes, volviéndonos conscientes de las propias habilidades en el mundo de la vida cotidiana fuera de la prisión (Sakis, 2014). Gracias a ello, los y las participantes del proyecto logran relacionarse y presenciar espacios más allá de los límites de la prisión lo cual ayuda a su proceso de futura reinserción social. Además de conseguir un reconocimiento difícil de obtener dentro del penal (Vidal y Ruiz, 2014).

Aquel reconocimiento puede ser confirmado a partir de la siguiente cita de un interno en Vidal y Ruiz (2014):

... ver a las personas que aplauden, son sensaciones, para nosotros que siempre hemos sufrido en la vida, es decir, la cárcel, las cosas, son esas pequeñas cosas que te dan una satisfacción indescriptible, que te sientes en ese momento alguien, apreciado... (p. 273)

Podemos encontrar el mismo principio en los siguientes testimonios en Sakis (2014), recolectado de las entrevistas grupales que realizó la investigadora:

El teatro para mí, además de ser un medio de escape, es un medio para poder mostrarle a otros algunas cosas que he hecho y un mostrarme también a mí mismo, porque generalmente pasó inadvertido en muchas partes... entonces también me sirve para decir 'estoy aquí y esto es lo que yo sé hacer' [...] Terminó la obra, hiciste la reverencia, te aplaudieron y qué sé yo, la tranquilidad, la emoción... es como que tocaste un poquito de felicidad. Es muy emotivo, o sea, terminar una obra, presentar, es súper rico. Es tremendo. Mira, si yo retorno a ese momento, yo me vuelvo a emocionar. Te juro que me pasa cada vez que me acuerdo... por ejemplo en este mismo momento yo me recuerdo y me emociono. Porque es como te decía, como tocar un pedacito de felicidad de este mundo (p. 118).

Soy Libertad también genera encuentros fuera de los centros penitenciarios, y logra tender estos puentes en diversos niveles. La obra *Desde Adentro: Historias de Libertad* realizada en el 2015, se presentó en el Coliseo Polideportivo de la PUCP durante diciembre del 2015, y también en la Universidad Antonio Ruiz de Montoya en junio del 2016 (Facultad de Artes Escénicas, s.f.); y la obra *Yo y el Mundo otra vez*, fue invitada a participar en el

Festival Internacional de Artes Escénicas - FAE Lima en el año 2018 como montaje profesional representante de la PUCP.

En el marco del Festival, la obra tuvo tres funciones, convocando al público general. El evento tuvo resultados muy positivos: durante los dos días de funciones se agotaron las localidades, asistieron alrededor de 600 espectadores durante las tres presentaciones programadas. Por otro lado, las coordinaciones entre la PUCP, el INPE y la producción del Festival, lograron un proceso y desarrollo de la actividad cumpliendo todas las normas de seguridad, garantizando el orden y buen desarrollo de la misma (Facultad de Artes Escénicas, s.f.)

Durante el año 2022, el proyecto logró tener visibilidad en el comercial de televisión de la Pontificia Universidad Católica del Perú. De esta forma, se logró que el proyecto tuviera una difusión a nivel nacional. En el comercial logra verse a Lorena Pastor y Silvia Tomotaki dentro del penal acompañadas de los internos participantes del taller. En este se presenta al proyecto como uno de los proyectos más importantes de la PUCP dentro de la campaña *Sé grande* de la Universidad².

Otra de las formas en que *Soy Libertad* logra crear puentes entre la sociedad y los internos e internas es por medio de la participación de la comunidad PUCP en el proyecto. Como se mencionó anteriormente, el proyecto cuenta con un equipo diverso de profesionales de las artes escénicas de la PUCP, provenientes de carreras como teatro, danza, producción, etc. No obstante, el proyecto también invita a alumnos y alumnas a participar como parte del equipo artístico. Esta es una oportunidad muy valiosa para el cuerpo estudiantil de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. Fue gracias a esta oportunidad que pude formar parte del proyecto durante el año 2021. Gracias a ello, puedo afirmar que el proyecto sí tuvo un gran

² <https://www.youtube.com/watch?v=IXLrLExIIT4>

impacto en la forma en que yo percibo a la comunidad penitenciaria. El proyecto logró mostrarme algo más allá que su propia condición de internos e internas, logró mostrarme aquella humanidad común.

Finalmente, el proyecto también logra crear vínculos entre los internos e internas con la propia universidad. Esto tiene gran valor para los y las participantes del taller, pues formar parte de una universidad prestigiosa a los ojos de la sociedad, para ellos, es una experiencia que los enorgullece. Como señaló Pastor durante una reunión con el equipo creativo del proyecto durante el 2021, los participantes del taller sentían orgullo y alegría al identificarse como estudiantes de la PUCP al participar del taller de artes escénicas, reforzando su sentido de pertenencia y autoestima (Pastor, 2021).

A partir de todo lo expuesto puedo afirmar que *Soy Libertad* se logra posicionar como un proyecto consciente del valor que tiene el encuentro entre la comunidad penitenciaria y la sociedad. Y, en especial, la visibilización de la comunidad penitenciaria fuera del común marco de delincuencia al que usualmente están adheridos. De esta forma, la difusión de arte penitenciario fuera de los centros carcelarios logra normalizar la presencia de los internos e internas en la vida cultural, así como también refuerza las capacidades de socialización de los y las participantes, ayudando tanto a la recepción como a la reinserción de la comunidad penitenciaria en el Perú.

CONCLUSIONES

A partir de la presente investigación he descubierto diversos aspectos de lo que significa hacer artes escénicas en centros penitenciarios. En primer lugar, nos enfrentamos a una escasa producción de teoría generalizable en relación a la ejecución de proyectos de artes escénicas en prisiones, pues en su gran mayoría, la producción de investigaciones en este campo responde al estudio de experiencias específicas. Aquello no resulta descabellado a raíz de que cada proyecto debe atenerse a las reglas y normas específicas correspondientes al centro penitenciario en el que se inscriben. Sin embargo, si bien la producción de teoría en este campo no es masiva, la producción de investigaciones que se desprenden del estudio de casos particulares representa de igual manera un beneficio al sector, pues permiten que investigaciones como la presente puedan dialogar y hallar puntos de encuentro entre experiencias diversas.

En segundo lugar, es preciso señalar que el Perú cuenta con proyectos cuyo objetivo es el encuentro entre las artes escénicas y la comunidad penitenciaria. Incluso, alguno de ellos, con increíbles resultados, como es el caso del programa Orquestando. Sin embargo, la presente investigación se ha enfrentado a una ausencia en el registro e investigación de aquellos logros por parte de estos proyectos de beneficio para la comunidad. A raíz de ello, se concluye que Perú cuenta con proyectos de artes escénicas en centros penitenciarios de valor; sin embargo, hace falta realizar mayores esfuerzos para que quede registro de aquellos logros con el fin de mejorar y compartir la propia experiencia hacia la comunidad de artistas que ejercen su labor en centros penitenciarios.

En tercer lugar, la presente investigación concluye que el proyecto *Soy Libertad* representa un caso ejemplar para el estudio de elementos y consideraciones a llevar a cabo en relación al proceso de implementación de proyectos de artes escénicas en centros penitenciarios. Esto no solo a raíz de la amplia trayectoria del proyecto y de sus integrantes,

sino también porque se torna claro que, gracias a aquella trayectoria y a una constante mirada autorreflexiva, el proyecto ha logrado construir un espacio que invita a la creación escénica desde el respeto y el reconocimiento del otro. De esa forma, el proyecto consigue generar vínculos valiosos con los y las participantes, así como también dentro del mismo equipo creativo. Además, el proyecto aporta al campo de las artes escénicas en contextos comunitarios a partir de la producción académica de investigaciones desde su propia práctica escénica, como también por medio de acceder a apoyar a investigaciones nuevas, como la presente, a través de entrevistas y la facilitación de diversos materiales.

Finalmente, esta investigación nació motivada por encontrar formas de ejercer una práctica profesional consciente en las artes escénicas en contextos comunitarios; especialmente, en centros penitenciarios. Con ello en mente, sospechaba encontrar consideraciones relacionadas a la construcción del espacio para el taller, las relaciones institucionales y el cuidado del cuerpo en escena; sin embargo, lo que encontré superó mis expectativas. Considero que los hallazgos más importantes de la presente investigación recaen en la concepción del otro como alguien valioso. Tanto en el caso de *Soy Libertad*, como en las demás experiencias de Sarkis y Vidal y Ruiz, uno de los elementos principales es el entendimiento del interno e interna como una persona más allá que como un/a recluso/a. A partir de ello, encontramos categorías de gran importancia como el respeto, el valor por lo que ellos/as tenían por compartir en el espacio, la dimensión afectiva durante el proceso de creación, entre otros. Considero aquella dimensión humana en las relaciones interpersonales del proceso de creación en centros penitenciarios como el hallazgo más valioso de la presente investigación e invito a ahondar en aquello a los y las lectoras de la presente tesis.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alvarado, A. (2004). La ética del cuidado. *Aquichan*, 4(1), 30-39.
- Arangay, J. M. (2017). Reseña de Libro “La mediación artística: Arte para la transformación social, la inclusión social y el desarrollo comunitario”. *RES, Revista de Educación Social*. (num. 25), pp. 411-414.
- Arias, R. L. (2007). Aportes de una lectura en relación con la ética del cuidado y los derechos humanos para la intervención social en el siglo XXI. *Trabajo social*. Recuperado del URL <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/23572>
- Arte y Esperanza. (s.f.). *¿Quiénes somos?* <https://arteyesperanza.org/nosotros/>
- Barquero, V. R., Vargas, G. A., & Rojas, W. S. (2007). Efecto agudo de una sesión de improvisación teatral y de fútbol sala en el estado de ánimo de adolescentes privados de libertad del centro de formación Zurquí. *PENSAR EN MOVIMIENTO: Revista de Ciencias del Ejercicio y la Salud*, 5(1), 47-54.
- Coutinho, M. (2010). *A favela como palco e personagem e o desafio da comunidade - sujeito*. [Tesis doctoral]. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Claudia Mori. (s.f.). *La Cusqueñita*. <https://moriclaudia25.wixsite.com/claudiamori/about>
- Cohen-Cruz-Cruz, J. (2005). *Local acts: Community-based performance in the United States*. Rutgers University Press.
- Concílio, V. (2005). Teatro e prisão: dentro da cena e da cadeia. *Sala Preta*, 5, 151-158. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v5i0p151-158>
- Espinoza, A. M. (2021). El rol del productor escénico en Lima en la co-creación de la cultura de trabajo, en lo referente al proceso de creación y producción del Proyecto de Artes Escénicas PUCP en el Penal Modelo Ancón II. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/21096>

Facultad de Artes Escénicas. (s.f.). *Proyecto de Artes Escénicas en Penales*.

<https://facultad.pucp.edu.pe/artes-escenicas/producciones/proyecto-de-artes-escenicas-en-penales/>

Gob.Pe. (2022, 16 de diciembre). *INPE: internos protagonizan obra escénica virtual*.

<https://www.gob.pe/institucion/inpe/noticias/570743-inpe-internos-protagonizan-obra-escenica-audiovisual>

Gob.pe. (23 de julio del 2019a). *Internos estudiantes de música en penales del Callao y Lurigancho tocan con la Orquesta Sinfónica Nacional*.

<https://www.gob.pe/institucion/minjus/noticias/46035-internos-estudiantes-de-musica-en-penales-del-callao-y-lurigancho-tocan-con-la-orquesta-sinfonica-nacional>

Gob.pe. (17 de diciembre del 2019b). *Ministra Revilla destaca aporte de la danza en la reinserción de adolescentes en centros juveniles*.

<https://www.gob.pe/institucion/minjus/noticias/71119-ministra-revilla-destaca-aporte-de-la-danza-en-la-reinsercion-de-adolescentes-de-centros-juveniles>

Gob.pe. (7 de julio del 2021). *INPE: campaña de donación de instrumentos fortalecerá taller de formación musical en penales del país*.

<https://www.gob.pe/institucion/inpe/noticias/504900-inpe-campana-de-donacion-de-instrumentos-fortalecera-talleres-de-formacion-musical-en-penales-del-pais>

Gob.pe. (13 de diciembre del 2022). *Arte y cultura para todos*.

<https://www.gob.pe/institucion/inpe/campa%C3%B1as/18619-arte-y-cultura-para-todos>

Gob.pe. (s.f.). *Instituto Nacional Penitenciario: Información institucional*.

<https://www.gob.pe/institucion/inpe/institucional>

Infobae. (2022). *Hacinamiento en las cárceles del Perú: sobrepoblación penitenciaria asciende al 118%*. (2022, August 22).

<https://www.infobae.com/america/peru/2022/08/22/hacinamiento-en-las-carceles-del-peru-sobrepoblacion-penitenciaria-asciende-al-118/>

Instituto Nacional Penitenciario del Perú. (27 de agosto del 2019). *INPE realiza exposición “Internarte: Otra forma de libertad”*.

<https://www.inpe.gob.pe/prensa/noticias/item/3319-inpe-realiza-exposici%C3%B3n-internarte-otra-forma-de-libertad.html>

Instituto Nacional Penitenciario del Perú. (2022). Informe estadístico penitenciario junio - 2022 [Informe].

https://siep.inpe.gob.pe/Archivos/2022/Informes%20estadisticos/informe_estadistico_junio_2022.pdf

La Cámara. (29 de abril del 2022). *Perú mantiene sobrepoblación carcelaria de 112% con 47 centros penitenciarios hacinados*. <https://lacamara.pe/peru-mantiene-sobrepoblacion-carcelaria-de-112-con-47-centros-penitenciarios-hacinados/#:~:text=El%20Per%C3%BA%20cuenta%20con%2069,IEDEP>

Magallanes, P. (2019). Programa Orquestando: la música nos transforma. *Tarea*, (79-83).

https://tarea.org.pe/wp-content/uploads/2019/11/Tarea99_79_Patricia_Magallanes.pdf

Mattioni, M. (2020). ¿Cuidar en la universidad? Un estudio biográfico sobre el trabajo docente en clave de trayectorias profesionales atravesadas por el cuidado en la UNPAZ. *Cartografías del Sur Revista de Ciencias Artes y Tecnología*, (num. 11), 71-89. <https://www.unpaz.edu.ar/sites/default/files/2019-06/28-32-PB.pdf>

McAvinchey, C. (2011). *Theatre and Prison*. Palgrave MacMillan: Basingstoke.

Montes, M. (2014). *Arte e intervención social: la educación musical en centros penitenciarios*. [Tesis de licenciatura, Universidad de Jaén].

<https://mediacionartistica.org/2014/10/15/arte-e-intervencion-social-la-educacion-musical-en-centros-penitenciarios/>

- Moreno, A. (2010). La mediación artística: un modelo de educación artística para la intervención social a través del arte. *Revista Iberoamericana de Educación (OEI)*. (num. 52/2).
- Nicholson, H. (2005). *Applied Drama. The Gift of Theatre*. Palgrave Macmillan.
- Pastor, L. (2007). *Nosotras no somos malas: El teatro como recurso comunicacional y estrategia socioeducativa para romper estigmas y generar encuentros. Experiencia en el Centro Juvenil "Santa Margarita"*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.
<https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/150666>
- Pastor, L. (2012). El teatro: una propuesta metodológica. *Conexión*, (1), 87-107.
- Pastor, L. (2017). *Sobre sueños y libertad: una experiencia artística en el Penal Modelo Ancón II*. Intercambio: Revista del Apostolado Social de la Compañía de Jesús en el Perú. <https://intercambio.pe/sobre-suenos-y-libertad-una-experiencia-artistica-en-el-penal-modelo-ancon-ii/>
- Pastor, L. (2019). La acción artística como producción narrativa: subjetividades, performance y experiencia en el Penal Modelo Ancón II. *Conexión*, núm. 12.
<https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/167694>
- Pastor, L. (2021). *PERFORMANDO EL SELF: Narrativas y experiencia de un grupo de jóvenes internos e internas en el Penal Modelo Ancón II*. [Tesis para obtener el grado de Doctora en Antropología, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/19496>
- Petroperú. (10 de noviembre del 2021). *El Concurso de Poesía "Huber Lanssiers" 2019 reconocerá los mejores trabajos recibidos de todos los establecimientos del Perú*. <https://cultura.petroperu.com.pe/noticia/el-concurso-de-poesia-hubert-lanssiers-2019->

reconocera-los-mejores-trabajos-recibidos-de-todos-los-establecimientos-
penitenciarios-del-peru/

Pompeo, M. (2008a). Teatro em comunidades. En: A. Florentino y N. Telles. Cartografias do
Ensino de Teatro: das idéias às práticas. Uberlândia: UDUFO.

Pompeo, M. (2008b). Teatro em comunidades: questões de terminologia. *Anais ABRACE*,
vol. 9 (num. 1).

Prentki, T. (1998). Must the show go on? The case for Theatre for Development.
Development in Practice, 8(4), 419-429.

Profesores PUCP. (s.f.). *Lorena Maria Pastor Guerra*.

<https://www.pucp.edu.pe/profesor/lorena-pastor-rubio/resumen/>

Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social. (s.f)

[https://mediacionartistica.files.wordpress.com/2012/11/red-latinoamerica-arte-para-la-
transformacion-social.pdf](https://mediacionartistica.files.wordpress.com/2012/11/red-latinoamerica-arte-para-la-transformacion-social.pdf)

Requejo, M. (2022). ¿El INPE es LGTBI friendly? Humanizar y dignificar, para resocializar.
Crónicas de la esperanza. [https://www.gob.pe/institucion/inpe/informes-
publicaciones/3183676-el-inpe-es-lgtbi-friendly-humanizar-y-dignificar-para-
resocializar](https://www.gob.pe/institucion/inpe/informes-publicaciones/3183676-el-inpe-es-lgtbi-friendly-humanizar-y-dignificar-para-resocializar)

Rey, N., Delgado Guillén, L., Fernández Cedena, J., & Sainz Rabanal, S. (2017). Arte
comunitario como herramienta de inclusión: experiencias en el Taller de Expresión
Artística del Centro Penitenciario Madrid IV de Navalcarnero. *Educación artística:
revista de investigación*.

Ruiz, M., & Vidal, T. (2014). Arte, Cultura y Cárcel. *Prácticas Artísticas en Centros
Penitenciarios*. Cultura Sin Medidas.

Sarkis, P. A. (2014). La práctica teatral en contextos penitenciarios: Aproximación
etnográfica al estudio de un taller de teatro carcelario realizado en el sector módulos

de la ex Penitenciaría de Santiago de Chile. [Tesis para obtener el grado de Magíster de Teatro]. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/11741>

Taylor, P. (2003). Applied theatre. Creating transformative encounters in the community. Heineman: Portsmouth.

