

Explorando el potencial del teatro en la reinserción de reclusos chilenos

Paulina Sarkis¹; Guillermo Sanhueza²

Recibido: 23/10/2019 / Revisado: 19/11/2019 / Aceptado: 11/05/2020

Resumen. El presente estudio se propone describir y analizar la influencia de los talleres artístico-teatrales en un grupo de personas privadas de libertad realizados en una cárcel grande masculina ubicada en Santiago de Chile. Desde la perspectiva etnográfica, el artículo recoge el significado adquirido para los internos participantes esta práctica teatral y analiza su potencial de rehabilitación, a partir de los esquemas conceptuales propuestos por Boal, Foucault y Arendt. Los internos participantes señalan que la práctica teatral fue beneficiosa para ellos por varios motivos: a) se convierte en un espacio para la recuperación de la propia dignidad y de reencuentro consigo mismos (más allá de las etiquetas carcelarias); b) pudieron desarrollar habilidades creativas y comunicativas --no violentas-- entre ellos, lo cual quiebra la lógica del código carcelario; y c) percibieron que su participación les abrió caminos hacia el trabajo colaborativo, la recuperación de la confianza en el otro, y la apertura de mecanismos de reciprocidad alternativos a los ofrecidos por los patrones antisociales. Los hallazgos, en suma, sugieren que la práctica teatral es promisoría para la reinserción social. **Palabras clave:** cárcel; teatro; potencial; reintegración; Chile.

Sumario: Introducción. 1. Marco teórico. 1.1 Augusto Boal y el Teatro del Oprimido: una comprensión terapéutica del teatro carcelario. 1.2 El “disciplinamiento” y la rotulación del personaje del delincuente: mirando desde la perspectiva de Foucault. 1.3 El sentido de la acción humana en Arendt y el fundamento político del teatro carcelario. 2. Metodología. 2.1 Métodos y procedimientos. 2.2 El sitio de investigación y la muestra. 2.3 Taller de teatro del sector módulos: caso de estudio empírico. 3. Presentación de los hallazgos. 3.1 La práctica teatral como liberación de la opresión carcelaria. 3.2 La des-normalización correctiva que la práctica teatral ejerce en los internos. 3.3 La recuperación de la esfera social de la vida que la práctica teatral pone en movimiento. 4 Conclusión y discusión. 5. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Sanhueza, G.; Sarkis, P. (2020) Explorando el potencial del teatro en la reinserción de reclusos chilenos. *Cuadernos de Trabajo Social*, 33(1), 391-401.

Introducción

Aunque el sistema carcelario chileno parece gozar de un cierto prestigio relativo en la región (Mertz, 2016) en el sentido que el control de las prisiones aún está en manos del Estado y existe un bajo número de fugas, cuando este se compara con la realidad de países más desarrollados como, por ejemplo, los de Europa Occidental, Canadá o Nueva Zelanda, se trata de un sistema con dificultades para lograr la reinserción

social. De acuerdo al Instituto Nacional de Derechos Humanos de Chile (INDH), las cárceles tienen problemas de infraestructura deficiente, altos niveles de violencia entre internos y situaciones de maltrato institucional de guardias a internos (INDH, 2013). A esto, se suman: una escasa cobertura de los programas de reinserción (Espinoza, Martínez y Sanhueza, 2014), una reincidencia que superaría el 50% (Fundación Paz Ciudadana, 2013) y la ausencia de una adecuada asistencia jurídica y de condiciones

¹ Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile. pasarkis@uc.cl.

² Departamento de Trabajo Social, Universidad de Chile guillermo.sanhueza@uchile.cl

mínimas de necesidades básicas, tales como salud o alimentación (Sánchez y Piñol, 2015). En cuanto a la composición de la población penal chilena, están presenta altos índices de vulnerabilidad y exclusión social (Fundación Paz Ciudadana, 2016). De este modo, la administración carcelaria ('Gendarmería de Chile' o simplemente 'Gendarmería, en adelante) tiene que lidiar con una población altamente desventajada y compleja, evitando las fugas y fomentando, asimismo, la llamada "reinserción social" de un grupo de individuos que están tras las rejas contra su voluntad y que, difícilmente, han estado 'insertos en la sociedad.

En este contexto, desde fines de los años noventa existen antecedentes de artistas que voluntariamente trabajaban en algunas cárceles del país. En al año 2008, Gendarmería formaliza la incorporación de la práctica artística al interior de las cárceles con el fin de "colaborar en la recuperación de las personas condenadas" en contextos de privación de libertad (Rangel, 2009, p. 41). Sin embargo, aun cuando institucionalmente se reconoce que las artes constituyen un aporte en los proyectos educativos desarrollados en las cárceles de Chile, hasta la fecha se conocen pocos trabajos que hayan indagado en los efectos psicosociales de las artes en la reinserción.

Basado en un estudio etnográfico de aproximadamente dos años mientras se implementaba una serie de talleres teatrales en la ex Penitenciaría de Santiago, este artículo expondrá el significado que fue adquiriendo la práctica teatral en los internos participantes, tratando de relevar la experiencia humana que esta práctica artística generó al interior de dicho recinto carcelario. Para analizar los relatos nos situamos desde tres fuentes: el teatro del oprimido [ToD] de Boal; la idea de disciplinamiento en Foucault; y la acción humana de Arendt.

1. Marco teórico

A nivel internacional, existen diversos vínculos entre las artes y los contextos carcelarios, a partir de diferentes estudios que reconocen en la aplicación de la práctica artística una experiencia efectiva a nivel comunitario (Hughes, 2005; Miles y Clarke, 2006; Walsh, Rutherford y Crough, 2013). Durante los años noventa, diferentes académicos comenzaron a utilizar sistemáticamente el concepto de 'teatro comunitario' para nombrar a todas aquellas prácticas

teatrales y procesos creativos que, llevándose a cabo fuera de espacios de teatro convencionales se orientaban a colaborar en problemáticas sociales, individuales o comunitarias (Nicholson, 2005).

Ahora bien, en contextos sociales en lengua hispana cabe destacar al teatro comunitario argentino. Las investigadoras Marcela Bidegain (2007) y Lola Proaño (2013) aportan con fundamentados estudios de corte etnográfico que documentan la práctica del teatro comunitario en Argentina, permitiendo al lector no solo conocer la historia de los diferentes grupos vecinales de teatro, sino que también evidenciar los aportes que imprime el ejercicio teatral en términos de convivencia en estas comunidades.

Dentro de este campo cabe destacar el ámbito denominado *Prison Theatre* que, como su nombre lo indica, focaliza sus investigaciones en el estudio de la práctica teatral desarrollada en contextos penitenciarios (Thompson, 1998; Balfour, 2004; Tocci, 2007; Shailor, 2010; McAvinchey, 2011). Los vínculos entre teatro comunitario y teatro carcelario son múltiples, porque múltiples son las conexiones entre barrios socialmente desventajados con la cárcel como institución de control social, no solo en el sentido que una alta proporción de vecinos han estado implicados en conflictos con la justicia sino también porque las problemáticas y conflictos que ocurren en los barrios repercuten también en la cárcel. y viceversa, generando una relación dinámica y recíproca (Wacquant, 2001; Beltrán, 2010; Cruz y Faissury, 2017).

En cuanto a la práctica teatral desarrollada en establecimientos penales, en 2005, la investigadora inglesa Jenny Hughes reconocía el papel que las artes estaban teniendo ya no solo en contextos comunitarios, sino específicamente en ámbitos de justicia penal en el Reino Unido:

Dentro de la agenda de Justicia Penal [británica], las artes cuentan una historia en ser utilizadas como una herramienta [eficaz] para trabajar con los delincuentes [y, en consecuencia], reducir el crimen y la reincidencia, una de las principales prioridades del Gobierno. En el 2003, de los 700 proyectos [focalizados en] delincuentes por parte del sector voluntario y comunitario, 400 eran proyectos artísticos (Hughes, 2005, p. 7).

Asimismo, los libros de Elena Cánovas en España fueron una fuente empírica valiosa a la hora de conocer lo que significa el teatro para

el grupo, que es conformado por internas de diferentes penales femeninos de Madrid.

En el caso de Chile, aunque desde fines de los años noventa existen iniciativas de talleres de teatro desarrolladas al interior de penales nacionales, recién en 2013 se publicó el primer libro sobre teatro carcelario chileno, el cual, además de divulgar uno de los textos dramáticos escritos por la actriz Jacqueline Roumeau, se ofrece como una muestra de las reflexiones de los teatristas que expusieron en el Primer Simposio Internacional sobre Teatro y Prisión realizado en Chile durante 2010.

1.1. Augusto Boal y el Teatro del Oprimido: una comprensión terapéutica del teatro carcelario

El brasilero Augusto Boal (2009) se inscribe, por un lado, dentro de una línea teórico-práctica que propone un teatro que se destaca por su fuerte contenido de crítica social y política. Por otro lado, su trabajo en “Teatro del Oprimido” –en adelante, TdO–, puede ser descrito como una respuesta a la “Pedagogía del Oprimido” de Paulo Freire (2000), quien, también con un énfasis crítico, político y social, fue un protagonista en la organización del movimiento reformista de Brasil en los años cuarenta.

Tomando como base la ideología política de la ‘liberación de los oprimidos’ de Freire, Boal (2009) posicionó al teatro en esta misma línea al postularlo como una práctica capacitada para liberar también a los oprimidos, pero a partir de una alfabetización relacionada con lo ‘corporal’: a través de la práctica teatral, es decir, a través del juego de roles sobre un escenario y del proceso de in-corporación de diferentes emociones, cualquiera podría liberar las opresiones presentes en el cotidiano.

El principal objetivo de lo que el autor define como la ‘Poética del Oprimido’ es “transformar al pueblo, *espectador*, ser pasivo en el fenómeno teatral, en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática” (Boal, 2009, p.19). La propuesta de Boal plantea la inversión jerárquica de la disposición teatral del mundo como una relación entre actores/espectadores: amplía el rol de actor a todos quienes participan del fenómeno teatral: todos devienen en actores, ya que sólo a través de la actuación se podrán liberar las opresiones.

Para dar cuenta del rol de co-actor que ha de encarnar el espectador en una sesión de TdO, Boal acuña el concepto de ‘espect-ac-

tor’. El supuesto es que gracias a la distancia que permite el rol de espectador –que, dicho sea de paso, viene a reconocer la distancia interpretativa propia de la reflexividad humana– es posible imaginar otras posibilidades de resolución al conflicto escénico observado. Sin embargo, solamente como actor, a través de la puesta en escena del conflicto es posible “probar” las diferentes posibilidades para decidir, posteriormente, y desde una mirada colectiva, cuál es la alternativa que se puede manejar en la vida cotidiana.

Ahora bien, respecto a la hipótesis que el autor plantea en relación a la vertiente terapéutica que le sería inherente a la práctica del TdO, de manera general ésta se basa en que todos los seres humanos albergan en su interior ciertos “ángeles” y “demonios” que vienen a relucir en las diferentes decisiones que se toman y que corresponderían a los vicios y virtudes que caracterizan el comportamiento. A su juicio, toda persona que se encuentre interpretando algún rol arriba de un escenario, para poder llegar a la resolución del conflicto planteado, necesariamente recurrirá a sus propios ángeles o demonios.

La práctica teatral, entonces, también puede colaborar desde el escenario social en facilitar la emergencia de las emociones más virtuosas en cualquier persona que así lo desee, ofreciendo entonces la posibilidad de albergar o desechar tanto vicios como virtudes de la propia cotidianidad, reconociéndole a la práctica teatral, por tanto, una veta terapéutica. Boal señala: “La función terapéutica específica del teatro [reside en que] permite ver y escuchar, verse y escucharse: el yo-ahora observa al yo-antes y enuncia un yo-posible, un yo-futuro (...) esto sólo resulta posible por un desdoblamiento del yo” (Boal, 2004, p.46).

En síntesis, la vertiente terapéutica que origina la reflexión libertaria de Boal, desde el plano de la práctica teatral, enfatiza la comprensión del teatro como herramienta relacional de cambio, que puede –y debe– prestarse al servicio de otros ámbitos de la vida social.

1.2. El “disciplinamiento” y la rotulación del personaje del delincuente: mirando desde la perspectiva de Foucault

La perspectiva desarrollada por Foucault (1994) en *Vigilar y Castigar* se posiciona como uno de los sustentos teóricos más consultados en relación al contexto carcelario. Ofreciendo

una mirada negativa en relación a la racionalidad moderna —la que identifica con el poder y control de los individuos a través de su normalización y disciplinamiento— su lectura se centra en la noción de una sociedad disciplinaria. Para él, “el castigo ha pasado de un arte de las sensaciones insoportables a una economía de los derechos suspendidos” (Foucault, 1994, p.18), de modo que el surgimiento de un castigo humanitario resultaría interesante porque deja al descubierto el supuesto correctivo que se constituiría como la razón de ser de la prisión moderna: “la duración de la pena sólo tiene sentido en relación con una corrección posible” (Foucault, 1994, p.127).

Y es que la derogación de la tortura corporal como sanción para quien hubiere cometido un delito necesariamente implica la emergencia de un nuevo objeto de castigo: el alma de los condenados. Para conseguir dicha corrección perseguida por el castigo moderno resulta necesario preparar el cuerpo físico de los condenados de modo que, a través del encierro físico como estrategia de normalización, se trata de formar “cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos ‘dóciles’ [...] aumentar las fuerzas del cuerpo —en términos de utilidad— y disminuirlas—en términos de obediencia.” (Foucault, 1994, p.142)

Para efectos de este estudio, el aislamiento carcelario —considerado por el autor como uno de los principios a través de los cuales opera la transformación penitenciaria— adquiere relevancia al considerar que el aspecto físico ya no se constituye únicamente como el objeto correctivo, sino que el mundo interior de las personas es lo que también ha de ‘sanarse’ para así poder enmendar el delito cometido.

Considerando que la pena “no sólo debe ser individual, sino también individualizante” (Foucault, 1994, p. 239), lo interesante respecto al aislamiento penitenciario es que garantiza una convivencia “en un encuadramiento jerárquico estricto, sin relación lateral, no pudiendo hacerse la comunicación más que en el sentido vertical” (Foucault, 1994, p. 240). Foucault pone al descubierto la comprensión moderna del delito, donde el aislamiento no sería solamente necesario para el castigo coercitivo, sino que, de no existir, el individuo no podría jamás conseguir una enmienda interna.

En este contexto, el delincuente es el “personaje distinto, por quien el aparato penitenciario sustituye al infractor” (Foucault, 1994, p. 255). Y es que el castigo no es lo mismo

que la técnica punitiva: la sanción, que se materializa en el encierro físico, recae en el acto cometido; sin embargo, la técnica punitiva ha de recaer sobre la vida del delincuente. La investigación omnipresente del panóptico de la prisión debe considerar las causas del delito cometido, para lo cual ‘lo biográfico’ adquiere relevancia, “detrás del infractor al cual la investigación de los hechos puede atribuir la responsabilidad de un delito se perfila el carácter delincuente cuya lenta formación se ha demostrado por una investigación biográfica” (Foucault, 1994, p. 255). De este modo, dice Foucault: “La técnica penitenciaria y el hombre delincuente son, en cierto modo, hermanos gemelos” (Foucault, 1994, p. 258).

1.3. El sentido de la acción humana en Arendt y el fundamento político del teatro carcelario

Para Arendt, el teatro es “el arte político por excelencia; sólo en él se traspone en arte la esfera política de la vida humana” (Arendt, 2005, p. 216).

Tras esta sentencia, se entrevé que el teatro, por propia práctica, colaboraría con poner en movimiento la esfera política de la vida. Considerando, además, que Arendt retoma, entre otros, los conceptos de acción, y la relación actor y espectador para reflexionar sobre su propia teoría política, pareciera que su revisión se vuelve no sólo necesaria, sino urgente a propósito de un fenómeno como la práctica teatral carcelaria.

Para Arendt, la acción (praxis), es “la única actividad que se da entre los hombres sin la mediación de cosas o materia” (2005, p. 35); esta dice relación con la pluralidad como la condición básica para el desarrollo de todas las actividades humanas: “el hecho de que no es un hombre, sino los hombres en plural quienes habitan la tierra y de un modo u otro viven juntos” (1998, p.103). La pluralidad entre los hombres, entendida como “elemento constitutivo de la condición humana” (2005, p. 20), garantiza la distinción entre los mismos, es decir, la certeza de que todos y cada uno pueden aparecer y distinguirse unos de otros desde su propia particularidad. La acción, entonces, se posiciona como la más relevante de las actividades humanas por su calidad de garantizar la vida en común: si “la distinción es propia de la acción humana” (p. 20), es porque sólo a través de la acción los hombres pueden vivir en comunidad y organizarse en torno a un bien común (p. 207).

En esta misma línea argumental se fundamenta la noción de acción política en Arendt. Para la autora, con el nacimiento tiene lugar la acción primera, “la acción como comienzo corresponde al hecho de nacer” (p. 207), ya que únicamente a través del nacimiento de alguien ocurre un nuevo –y único– comienzo en el mundo. Sin embargo, una acción se vuelve política solamente cuando va acompañada del discurso, ya que sólo a través de ambas actividades –acción ‘y’ discurso– es posible que las personas puedan estar unas con otras y que, por ende, se reconozcan desde la propia diferencia, es decir “que se diferencien en vez de ser meramente distintas” (Arendt, 2005, p. 206). En este sentido, en la medida en que acción y discurso son actividades que nos distinguen del resto de los seres vivos, en Arendt toda acción humana es política.

Asimismo, debido a que toda acción humana resulta irreversible (no se puede deshacer lo que alguien ha iniciado) e impredecible (resulta imposible que exista una acción sin una reacción), solamente a través del reconocimiento de la acción es capaz de emerger un acontecimiento.

[...] sólo hay acontecimiento cuando se introduce sentido o, lo que es lo mismo, no hay acontecimiento sin mundo común; es decir, el acontecimiento es inseparable de la imprevisibilidad y de la fragilidad de la acción y de las palabras que vinculan a los individuos entre sí (Arendt, 1998, p. 32).

Ante lo irreversible y lo impredecible, Arendt vuelve al perdón y a la promesa como las únicas posibilidades de redención. El perdón lleva consigo la liberación “de las consecuencias de lo que hemos hecho” (2005, p.257). Sin el perdón, “nuestra capacidad de actuar estaría, por así decirlo, confinada a un solo acto del que nunca podríamos recobrarlos” (p.257). El perdón y la promesa, como facultades de la acción, vuelven posible la pluralidad humana y, por ende, la esfera pública.

2. Metodología

2.2. Métodos y procedimientos

Para registrar la información se utilizó una variedad de técnicas y estrategias provenientes de las ciencias sociales y del teatro aplicado,

incluyendo el uso de notas de campo, crónicas y apuntes personales (de los participantes en el taller de teatro y de la investigadora principal), así como también registros audiovisuales y grabaciones de audio. Asimismo, se utilizó la observación participante como herramienta para documentar aspectos de la vida en prisión de los participantes, mostrándose como un instrumento efectivo para dar a conocer el mundo de los internos y sus interacciones entre ellos durante el desarrollo de los talleres (Ojeda, 2016).

Esta investigación presenta los resultados empíricos obtenidos tras la realización de talleres teatrales durante casi dos años (2012-2013), enfatizando en el significado que adquiriría para los internos el participar de ese espacio teatral desarrollado en el sector módulos de la ex Penitenciaría de Santiago de Chile.

2.2. El sitio de investigación y la muestra

La ex Penitenciaría de Santiago –llamada oficialmente ‘Centro de Detención Preventiva Santiago Sur’– fue la cárcel donde se implementó el taller teatral en 2012 y 2013. Esta prisión es la más grande de Chile y albergaba a cerca de 5.000 varones durante el año en que fue realizado el estudio. Tiene una tasa de ocupación cercana al 200% y constituye uno de los recintos penitenciarios más peligrosos del país, con gran número de riñas y agresiones entre internos, altos niveles de maltrato institucional de guardias a reclusos y un escaso acceso a programa de reinserción social (Espinoza, Martínez y Sanhueza, 2014).

El taller teatral se llevó a cabo en el llamado *sector módulos* de la ex Penitenciaría, un área relativamente privilegiada de dicha cárcel, compuesto por los módulos A, B, C y D, siendo un sector de relativo menor nivel de peligrosidad. Los 12 integrantes eran todos hombres cuyas edades fluctuaban entre los 26 y los 55 años; seis de ellos se mantuvieron desde los inicios del taller y el resto se fue incorporando con el transcurso del tiempo. Las condenas que los hombres cumplían respondían a diversos delitos.

2.3. Taller de teatro del sector módulos: caso de estudio empírico

La ex Penitenciaría de Santiago es un recinto que data del año 1843, con una estructura arquitectónica de panóptico, donde la idea del

diseño original era observar desde un punto central a la población penal y, de este modo, vigilarla y controlarla. Con el paso de los años, la estructura panóptica original fue quedando corta por el aumento de la población penal. Así, tuvieron que construirse anexos dentro de los pocos espacios disponibles que quedaban al interior de la prisión. Uno de estas anexiones fue la construcción de los llamados “módulos” o *blocks*, una estructura parecida a un edificio de cuatro pisos de altura, de arquitectura rectangular, más moderna que el panóptico y con celdas más pequeñas en sus interiores por cada piso.

Los talleres de teatro se realizaron en el sector módulos de la ex Penitenciaría desde mayo del 2012 y hasta noviembre de 2013 y se realizaron siempre en el mismo horario –la mañana de los lunes entre las 10:00 y 12:00 horas– durante todas las semanas del año en una sala especial destinada para su realización dentro del módulo. El trabajo teatral realizado en el taller correspondió mayoritariamente a improvisaciones, tanto individuales como colectivas. Por improvisación se entiende una forma de arte que tiene su propia disciplina y estética, distinta al teatro regular; una estructura de trabajo actoral no-fija, donde las situaciones a actuar en cada sesión varían según el tópico que el profesor o el mismo grupo decidan trabajar, de modo que los actores de improvisación están descubriendo y creando mientras actúan (Halpern *et al*, 1993, p. 12). En palabras de uno de los profesores:

[Dentro de la cárcel lo cotidiano es tan inestable que] la improvisación ayuda a adaptarse entre medio de tanta contingencia [...], permite indagar dentro del background de los internos en términos de cuáles son los elementos que le pueden dar mayor veracidad o similitud a lo que se está contando y/o trabajando (Entrevista a profesor, 2013).

De esta forma, las escenas suelen ser creadas sin que necesariamente se ligen unas a otras, simplemente a partir de estímulos contingentes, ya sea sugeridos por el profesor, o por inquietudes que vayan surgiendo a nivel individual o colectivo dentro del propio grupo de actores. Al decidir no montar un texto dramático de autor y preferir trabajar a partir de problemáticas grupales o personales que no responden necesariamente a una decisión pre-establecida, el colectivo se dispone a

representar variadas situaciones, estímulos o experiencias que de pronto encuentran eco en todos o algunos de los actores.

3. Presentación de los hallazgos

A la luz del diálogo entre los registros del trabajo de campo realizado junto con algunos de los conceptos teóricos presentados en el punto anterior, se ofrecen tres claves de lectura que colaboran en dar cuenta sobre cómo impacta la realización de un taller de teatro carcelario en la vida cotidiana de los internos: i) la práctica teatral como liberación de la opresión carcelaria (Boal, 2004, 2009), ii) la des-normalización correctiva que la práctica teatral ejerce en los internos (Foucault, 1975) y iii) la recuperación de la esfera social de la vida que el teatro pone en movimiento (Arendt, 1998, 2005).

3.1. La práctica teatral como liberación de la opresión carcelaria

Para muchos de los internos participantes el taller era descrito como un espacio donde aparece la vertiente terapéutica señalada por Boal, en el sentido del teatro como espacio facilitador de emociones virtuosas:

Nuestro pequeño espacio de libertad... donde no entra la cana [cárcel]; donde me voy p' afuera y me conecto con esa 'otra' realidad; donde me olvido de todos los problemas que tengo acá adentro (Entrevista grupal a internos, 2013).

Si bien uno de los objetivos institucionales relacionados a la práctica teatral es potenciar el buen uso del tiempo libre en la población penal, pareciera que el taller de teatro trascendiera la mera ‘superación del ocio’ al ofrecerse como una instancia que, con el tiempo, colaboraría en el proceso de reconciliación con la situación de prisión:

El taller partió en mí por curiosidad y por tener algo que hacer... sin embargo, al asistir con el tiempo la ocupación quedó de lado y empecé a encontrarle sentido al estar preso. Entonces más allá de estar haciendo algo, de alguna manera [comencé a] sentirme útil (...) seguí asistiendo porque noté que me hacía bien (Entrevista grupal a internos, 2013).

En cierta forma, es como si el teatro aliviara la opresión del “estar preso” y el tormentoso encierro mental que aflora en los internos como consecuencia del encierro físico; podría decirse que la práctica teatral ayuda a mitigar lo que la literatura especializada en cárceles denomina “los dolores del encarcelamiento” (Sykes, 1958; Goffman, 1972).

Y es que, prácticamente, todas las actividades que los internos realizan al interior de la prisión son hechas con la intención de despejarse para evadir “la cárcel”. Los participantes van reconociendo en sus narrativas la generación de ‘emociones positivas’ tanto en ellos a nivel individual como en los otros participantes, brindando un sentido de esperanza, de auto-observación, de reconciliación y transformación personal:

(Aunque) realizar otra actividad acá como la Pastoral Católica, el trabajo o las manualidades son cosas más individuales (...) sirve para uno recuperarse anímicamente del dolor que es estar preso, del error cometido (...) y eso nos abre la posibilidad de sentirnos creativos... (Entrevista grupal a internos, 2013).

Pareciera entonces que el teatro, además de colaborar en un despertar de la esfera imaginativa que había permanecido atrofiada en muchos de los internos, permitiría la emergencia de un espacio simbólico de experiencia que les permite trascender todas las formas de encierros que, inherentes a la estricta rutina carcelaria:

Dentro de la cárcel, la limitante máxima que uno tiene es la propia conciencia... pero lo lindo del teatro es que no existen limitantes. Acá uno juega, uno cree que todo es posible y se te quita el miedo al ridículo (...) y ver a tanta gente aplaudiéndote por algo que tu hiciste, ¡es increíble! (Sarkis, Crónica 7).

Por otra parte, en tanto actividad social, es como si el teatro permitiera el reencuentro con una solidaridad colectiva que parece olvidada en el Chile contemporáneo neoliberal, incluso en los sectores populares de antaño como los presos y los pobladores (Castillo, 2008).

Asimismo, la práctica teatral aparece comprendida como un proceso creativo y comunicativo que alcanza su plenitud de sentido, su eficacia, “ante” y “para” otros, donde se genera un importante rescate de lo corporal y las emociones:

Es muy gratificante poner en escena lo que sea, pero es lo que trabajaste, tuviste un proceso donde...mmmm... no sé: hiciste hartos ejercicios; mucha repetición; te cansaste; te frustraste. Y después ver el resultado: que gente se emociona; que te aplaude; que te pregunte cómo lo hicieron... pero al margen de eso, en lo personal, en el momento mismo del aplauso... es como cuando dispones toda tu vida al servicio del otro (...) eso, es inmenso (Entrevista grupal a internos, 2013).

Desde un punto de vista escénico, una acción teatral implica la posibilidad de ensayar ‘un nuevo comienzo’ donde todos los internos son actores. Ellos aparecen delante de otros –ya no encerrados y ocultos–, siendo capaces de reencontrarse con sus propias experiencias de vida:

Representar mi último día en libertad, de una manera diferente, fue tan importante (...) lo que fue esa noche, esa mañana: fue enfrentar mi miedo más grande, mi frustración más grande y mi dolor más grande. Ahora sigo teniendo miedos y frustraciones, pero me siento mucho mejor y tengo ganas de salir a hacer cosas, de sentirme productivo... (Entrevista grupal a internos, 2013).

Pareciera ser que el acto creativo-teatral colabora en la liberación de las conciencias oprimidas de los internos de la ex Penitenciaría lo que, en consecuencia, favorecería una reconciliación con el propio yo, con el otro encarcelado y, finalmente, con el cotidiano carcelario al que están sujetos.

El teatro del Oprimido, al permitir la experiencia del ensayo y la posibilidad de ver y colaborar con un otro –imaginando y ejecutando determinadas acciones a nivel escénico– permitiría la emergencia de un espacio de experimentación, donde cada uno de los internos pasa a ser agentes de transformación, haciendo memoria ‘en acto’ y fortaleciendo el conocimiento de su radical libertad, aun estando presos (Scarfó, 2002; Boal, 2004).

3.2. La des-normalización correctiva que la práctica teatral ejerce en los internos

El castigo de encierro, utilizado en la prisión moderna como alternativa “civilizada” frente a las formas de castigo que eran recurrentes en la

Edad Media, tiene además un supuesto de ser una “pena humanitaria”, en el sentido que permitiría a los condenados la “corrección de sus almas” (de allí el uso de la palabra “penitenciaria” como el pago de una penitencia individual). Sin embargo, paradójicamente el aislamiento correctivo se superpone a todo tipo de relación humana que al interior de esta cárcel pueda gestarse, dañando los vínculos de confianza:

Acá adentro tú no puedes confiar en nadie... porque incluso hasta tus propios amigos te pueden dar la espalda. A estas alturas a mí me interesa llevarme bien solamente con mis compañeros de pieza, porque así al menos puedes dormir tranquilo sin pensar que te puede pasar algo (Apuntes personales de interno, 2013).

Precisamente por el hecho de que al interior del taller todos se saludaban y se preguntaban cómo estaban, este espacio rompe totalmente con el cotidiano carcelario y los códigos subculturales que se viven al interior, contribuyendo a des-disciplinar a los internos en cuanto a los códigos de comportamiento y actitudes carcelarias. En palabras de un profesor:

El taller de teatro es un lugar que se cuida por sí solo: si alguien quiere decir algo, se dice, pero delante de todos y con respeto. Los propios muchachos se preocupan de aclarar que acá adentro el código carcelario no entre; acá el proceso entero se funda en lazos afectivos. Hay gente que vuelve después de mucho tiempo y eso te habla de que el taller se entiende como una zona de seguridad [...] el espacio sagrado, comunitario del teatro es dejar el código canero [carcelario] afuera (Entrevista a profesor, 2013).

Y es que una de las implicancias del disciplinamiento penitenciario tiene que ver con las “normas de conducta” que los internos aprenden como correctas, tanto aquellas que vienen de la administración penitenciaria (Foucault, 1994) como las propias del “código de los convictos” (*inmate code*) en la sociedad de los cautivos (Sykes, 1958). De esta manera, así como el *barretín* o código carcelario funciona a modo de manual de comportamiento de convivencia interna entre los propios prisioneros, las normas de “buena conducta” también son memorizadas e incorporadas por los internos en sus propias rutinas a la manera de un “guion” que deben aprender para sobrevivir y obtener cosas adentro.

En el taller de teatro, sin embargo, este ‘rol estratégico’ de interrelación con los demás se quiebra y se vuelve no-válido. Y es que realizar teatro al interior de una cárcel --en tanto laboratorio experimental de experiencias de vida-- involucra el trabajar con la imaginación, con las relaciones, con el espacio, con el cuerpo y con las emociones:

En algún momento hicimos lo que --al menos yo-- no había visto y no he visto todavía en la cárcel: que dos actores se toquen, que haya contacto físico de cualquier índole: un abrazo, un apretón de manos (Entrevista grupal a internos, 2013).

En medio de este contexto disciplinario, donde la persona desaparece tras el personaje del delincuente, la ficción con la que se trabaja en el taller de teatro pareciera capaz de abrir una dimensión en la que los internos se vuelven a reconocer a ellos mismos ya no como ‘presos’, sino como “personas” otra vez.

Este elemento no es menor, por cuanto se generan espacios de creación colectiva de manera no-antisocial y no-violenta, contrastando con una realidad carcelaria donde los niveles de violencia carcelaria con bastante altos tanto en América Latina y Chile la excepción en este sentido (Sanhueza et al., 2020; Dammert y Zúñiga, 2008).

En consecuencia, este aparecer de la persona que potenciaría el taller de teatro vendría de la mano también con la valoración de los vínculos sociales que se (re)establecerían aparece como herramienta alternativa para revertir el disciplinamiento, incorporado en todos los internos.

3.3. La recuperación de la esfera social de la vida que la práctica teatral pone en movimiento

Finalmente, el espacio que instala el taller de teatro emerge como un espacio distinto dentro del cotidiano penitenciario, donde se recuperan los vínculos sociales y se rompen las rígidas normas a las que los internos deben adaptarse diariamente. Al hacer experiencia de la dignidad, de la bondad, de la maldad, los internos se reencuentran con la posibilidad de formar vínculos sociales más verdaderos y menos utilitarios, más basados en el respeto y la confianza que en la violencia y la desconfianza, propios de los ambientes carcelarios (Sykes, 1958):

Acá adentro [en la cárcel] tú no puedes confiar en nadie... porque incluso hasta tus propios amigos te pueden dar la espalda.

Asimismo, pueden descubrirse nuevas formas de sociabilidad que impactan su valoración personal a la vez que el nivel de la convivencia carcelaria. Se trata no solo de la experiencia de la propia dignidad a la que acceden los internos a través del teatro, sino también de mostrar cómo la práctica teatral los reencuentra con la base relacional de toda comunidad humana (Arendt, 2005):

Yo espero los días lunes; espero volver a reencontrarme con mis compañeros de actuación, volver a seguir trabajando en lo que estemos en el proceso...

Si en tanto disciplina artística el teatro es capaz de instalar un espacio “distinto” en el interior de un recinto penal, lo interesante es constatar que, en dicho espacio, no vendría a ocurrir nada “nuevo” ni “desconocido” para la propia experiencia humana. Es más, aquella esfera de la vida social que este taller recuerda semanalmente a un grupo de internos no hace más que evidenciar la base relacional a partir de la cual se funda toda comunidad humana: la co-presencialidad entre actores y espectadores como único garante del mundo en común (Arendt, 2005):

Si aquí en la cárcel nos quitaran el taller de teatro, nos llevarían algo muy importante (...) el tiempo que estamos acá juntos crea lazos afectivos y eso también es importante... (Entrevista grupal a internos, 2013).

La práctica teatral emergería, pues, como un acontecimiento que hace que los internos recuperen su propia sociabilidad, atrofiada en y/por la prisión. Al hacer experiencia del respeto, de la confianza y de una comunidad, el interno es capaz de reconciliarse con su propia estadía en la prisión y experimentar vínculos libres, valiosos por sí mismos, poniendo al descubierto la esfera social de las relaciones humanas:

Cuando me vaya y esté allá afuera, voy a recordar esta experiencia de teatro como una de las cosas bonitas que me pasó acá adentro... me voy a acordar siempre de un grupo de personas con las que hacía teatro... con las que compartía

todas las semanas acá en la cárcel. Y les voy a desear, de todo corazón, que les siga yendo bien en todas las presentaciones, porque son mi gente y algo mío se queda acá con ustedes (Apuntes personales de interno, 2012-2013).

La práctica teatral, con la experiencia del ensayo y error, facilitaría la emergencia de un espacio de experimentación que se vuelve relevante para que cada uno de los internos que lo integran hagan memoria “en acto” y fortalezcan el conocimiento de su radical libertad, aun encarcelados.

Al trabajar con la libertad creativa como materia prima de realización, el teatro permite que los internos ejerzan libertades en cada espacio donde les es posible, logrando, de esta manera, una transformación sanadora que les permite aparecer ante los demás a partir de la experiencia de la propia dignidad.

4. Conclusión y discusión

El estudio de caso en la ex Penitenciaría que hemos presentado exploró la influencia de la práctica teatral en un grupo de individuos varones privados de libertad que participaron de un taller teatral durante dos años en dicho recinto (2012-2013). Los principales hallazgos tuvieron que ver con i) la participación en el taller de teatro como espacio de liberación de las opresiones propias de la cárcel ii) un espacio de des-disciplinamiento, donde se quiebra el código carcelario y iii) una recuperación de la esfera social en los internos participantes.

Muchos de los testimonios de los internos dan a entender que su participación en el taller teatral logra romper con el código carcelario el cual es muy difícil de quebrar por intervenciones tradicionales, generando así cambios en lo que alguna literatura criminológica ha denominado “necesidades criminógenas” (Andrews, Bonta y Wormith, 2011), como por ejemplo, la generación de sentidos identitarios alternativos a la identidad criminal, la pertenencia a un grupo alternativo a la “banda delictual” (el taller de teatro) y la mejora de aspectos de convivencia y repertorios para la resolución de conflictos en los participantes.

Aunque la participación en los talleres teatrales mostró resultados promisorios en los internos involucrados en una serie de aspectos, los resultados de esta experiencia deben ser evaluados con cautela: i) en primer lugar,

este estudio se llevó a cabo solamente en un penal, con una muestra pequeña de internos ii) asimismo, no existen estudios de seguimiento a dichos internos una vez finalizado el taller, por lo que no se sabe cómo evolucionaron los internos participantes una vez que el taller terminó; y, finalmente, iii) no existió un grupo de control o un seguimiento a individuos similares a los participantes del taller teatral es difícil determinar cuánto de los posibles efectos se deban al taller y cuánto a otros aspectos.

Futuros trabajos en esta línea de teatro y reinserción podrían explorar los (eventuales) efectos de largo plazo de la práctica teatral en los internos que hubieran participado de este tipo de iniciativas, utilizando algún tipo de

instrumento y lógica cuantitativa; generar una línea de base de los internos participantes antes del comienzo de los talleres para conocer con más detalle el punto de inicio en algunas variables criminológicamente-relevantes, tales como abuso de sustancias o asociación con pares criminógenos o bien actitudes antisociales. Finalmente, con el fin de triangular los hallazgos, podrían incorporarse en la evaluación de los eventuales efectos o impactos a otros actores que conviven con los participantes, como podrían ser, por ejemplo, familiares o custodios de los participantes.

5. Referencias bibliográficas

- Andrews, D.A., Bonta, J. y Wormith, J.S. (2011). The risk-need-responsivity (RNR) model: Does adding the good lives model contribute to effective crime prevention?. *Criminal Justice and Behavior*, 38(7), 735-755.
- Arendt, H. (1998). Comprensión y política, Labor, trabajo y acción. Una conferencia y El pensar y las reflexiones morales. *De la historia a la acción*. Barcelona: Paidós.
- Arendt, H. (2005). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Balfour, M. (2004). Introduction, Pathologies of hope in drama and theatre, From the stocks to the stage: prison theatre and the theatre of the prison. *Theatre in Prison. Theory and practice*. Bristol: Intellect Books:
- Beltrán, M.A. (2010). Criminología feminista. Estado del arte y presencia en Latinoamérica. (*VI Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de la Plata*) La Plata, Provincia de Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata.
- Bidegain, M. (2007). *Teatro Comunitario. Resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel.
- Boal, A. (2004). *El arcoíris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*. Barcelona: Alba.
- Boal, A. (2009). *Teatro del oprimido*. Barcelona: Alba.
- Castillo, M. (2008). *Ya no Somos Nosotros: Identidades políticas en el Chile contemporáneo*. (Tesis que para obtener el grado de Maestra en Ciencias Sociales México: FLACSO.
- Cruz, M. y Faissury, S. (2017). *Control social y criminalización en el contexto de la segregación étnico-socio residencial de la ciudad de Cali, 2015-2016* (Master's thesis, Quito, Ecuador: Flacso).
- Dammert, L. y Zúñiga, L. (2008). *La cárcel: problemas y desafíos para las Américas*. Chile: FLACSO.
- Espinoza, O., Martínez, F. y Sanhueza, G. (2014). El Impacto del Sistema Penitenciario en los Derechos Humanos: la Percepción de las Personas Privadas de Libertad- En: *Informe Anual Sobre Derechos Humanos en Chile*. Santiago: Universidad Diego Portales.
- Foucault, M. (1994). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.
- Freire, P. (2000). *Pedagogía del Oprimido*. Coyoacán: Siglo XXI.
- Fundación Paz Ciudadana. (2012). *Estudio de Reincidencia del Sistema Penitenciario Chileno*. Santiago de Chile: FPC.
- Fundación Paz Ciudadana. (2016). *Estudio sobre los niveles de exclusión social en personas privadas de libertad*. Santiago de Chile: FPC.
- Goffman, E. (1972). *Internados. Ensayos sobre la situación de los enfermos mentales*. . Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Halpern, C., Close, D. y Johnson, K.H. (1993) *Truth in comedy: the manual for improvisation*. Colorado Springs: Meriwether Publishing Ltd.
- Hughes, J. (2005). *Doing the arts justice*. Reino Unido: Parkersprint.
- Instituto Nacional de Derechos Humanos. (INDH). (2013). *Estudio de las condiciones carcelarias de Chile*. Santiago de Chile: INDH.
- McAvinchey, C. (2011). *Theatre & Prison*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.

- Mertz, C. (2015). Crime and Punishment in Chile- En: *The Encyclopedia of Crime and Punishment*, (pp.1-4).
- Miles, A. y Clarke, R. (2006). *The arts in criminal justice*. Manchester: University of Manchester.
- Nicholson, H. (2005). *Applied drama. The gift of theatre*. Gordonsville: Palgrave MacMillan.
- Ojeda, N. S. (2016). Implicancias del otorgamiento de servicios y derechos sociales básicos en un establecimiento carcelario para mujeres en Argentina: una mirada etnográfica. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/FORO/article/view/53395/48981>
- Proaño, L. (2013). *Teatro y estética comunitaria*. Buenos Aires: Biblos.
- Sánchez, M. y Piñol, D. (2015). *Condiciones de Vida en los centros de privación de libertad en Chile*. Santiago de Chile: Centro de Estudios en Seguridad Ciudadana, INAP - Universidad de Chile.
- Sanhueza, G., Pérez, F., Candia, J. y Urquieta, M. (2020). Inmate on inmate prison violence in Chile: the importance of the institutional context and proper supervision. *Journal of Interpersonal Violence* (online first).
- Scarfó, F. J. (2002). El derecho a la educación en las cárceles como garantía de la educación en derechos humanos (EDH). *Revista iidh*, 36, 291-324.
- Shailor, J. (2010). *Performing new lives: prison theatre*. Londres: Jessica Kingsley Publishers.
- Sykes, G. (1958). *The Society of Captives: A Study of a Maximum Security Prison*. Princeton: Princeton University Press.
- Thompson, J. (1998). Ed. Introduction, Holding on, The prisoner's voice, Evaluating theatre in prisons and probation. *Prison theatre. Perspectives and practices*. Londres: Jessica Kingsley Publishers.
- Tocci, L. (2007). *The proscenium cage: critical case studies in US prison theatre programs*. Youngstown: Cambria Press.
- Wacquant, L. (2001). *Las cárceles de la miseria*. Madrid: Gedisa.
- Walsh, C., Rutherford, G., y Crough, M. (2013). "Arts-Based Research: Creating Social Change for Incarcerated Women". *Creative Approaches to Research*, 6(1): 119-139.

Entrevistas citadas

- Apuntes personales del cuaderno de campo. (2012-2013). Por Autor/a.
Crónica 7, por Autor/a.
- Entrevista grupal a los internos del taller de teatro. (2013). Por Autor/a.
- Entrevista a profesor del taller teatral (2013). Realizada por Autor/a.