

CRÓNICAS DEL TEATRO CARCELARIO EN ECUADOR Dramatización vs. Responsabilidad Social

CHRONICLES OF PENITENTYARY THEATER IN ECUADOR Dramatization vs. Social Responsibility



Juan Pablo Liger
Investigador independiente
Ecuador

Juan Pablo Liger es actor, director teatral y miembro de la agrupación Hijos del Sur desde 2004. Realizará montajes como actor en las siguientes obras: "El jukumary", "La tunda", "Sexoss", "Laberintos" entre otros. Empieza sus estudios de licenciatura en artes escénicas por la Universidad de Cuenca en 2006-2009, al término de sus estudios dirige su primera obra de teatro experimental "Ensayo para una comedia", teatro con personas no videntes. En 2010 gana los fondos concursables por el Ministerio de Cultura con la misma obra. En 2011 se radica en la ciudad de Quito, donde continúa sus estudios en Flasco Ecuador y empieza sus investigaciones sobre la oralidad y la cuentería. Sus trabajos como narrador oral /cuentero lo llevarán a recorrer parte de la costa del Pacífico en Colombia y Perú en 2014. En 2015 regresa a Cuenca invitado por la Universidad del Azuay a dirigir la obra "Los caminos de la vida, de Madre coraje" adaptación de la obra de Bertolt Brecht puesta en escena de teatro carcelario. En 2017 se recibe como Magíster en Estudios Avanzados del Teatro por la Universidad de Rioja-España. El mismo año estrenará su montaje de danza combined media "Los niños pintores" homenaje a los niños de ALEPPO. Actualmente se encuentra vinculado a la investigación en Universidad Nacional de Educadores (UNAE). En abril del 2018, planea su nuevo montaje teatral "Historias para ser contadas, versión precoz" del dramaturgo argentino cofundador del teatro abierto Osvaldo Dragún.

juanliger@gmail.com

Fecha de recepción: 27 de enero, 2019. Aceptación: 12 de abril, 2019.

Resumen

El siguiente trabajo de investigación se centra en la ambivalencia con la que se trata la responsabilidad social y la dramatización en las prácticas de teatro penitenciario en el país. Aborda los aspectos teóricos y metodológicos de este tipo de teatro aplicado y su relación con las cárceles de manera casi coercitiva por medio de los proyectos de vinculación con la colectividad. Expone las contradicciones y peligros de entender el arte teatral como mera herramienta de dramatización, antes que como un agente de cambio y liberación. Durante el periodo junio-diciembre de 2015, se desarrolló el proyecto de teatro carcelario en el Centro de Rehabilitación Social (CRS) de Turi en la ciudad de Cuenca-Ecuador. Como parte de los proyectos de vinculación con la comunidad, trabajaron estrechamente: el Centro de Rehabilitación Social y la Escuela de Arte Teatral de la Universidad del Azuay. El método utilizado estuvo inspirado en el Teatro del Oprimido de Augusto Boal.

Línea temática: Teatro del Oprimido.

Subtemas: *Applied Theatre*, responsabilidad social, la dramatización, la reeducación.

Palabras clave

Teatro del Oprimido, dramatización, responsabilidad social.

Abstract

This research focused on the ambivalence with which social responsibility and dramatization are treated in theater practices in the country. The study addressed the theoretical and methodological aspects of applied theater and its relationship with prisons in a quasi-coercive way through linkage projects with the community. This work exposed the contradictions and dangers of understanding theatre only as a "dramatization" tool rather than an agent of change and liberation. The project was carried out during the June-December period in 2015 in collaboration with the Social Rehabilitation Center in Turi, Cuenca and the School of Theater Arts of the University of Azuay as part of the linkage projects with the community. The method used was inspired by the Theater of the Oppressed by Augusto Boal.

Thematic line: Theater of the Oppressed

Subthemes: *Applied Theater*, social responsibility, dramatization, the re-education.

Keywords

Theater of the Oppressed, dramatization, social responsibility.

Introducción

Los programas artísticos desarrollados en penitenciarías tienen como objetivo disminuir los índices de violencia y propiciar el buen uso del tiempo libre de las personas privadas de libertad (o PPL). Las líneas de investigación que involucran estos estudios se conocen como Teatro Aplicado (o *Applied Theatre*), ampliamente desarrollado en países como: Estados Unidos, Reino Unido y Nueva Zelanda (Nicholson, 2005). Según Motos y Ferrándiz (2015), la esencia del teatro aplicado es: "Promover el cambio en el ámbito personal y social, desde la reflexión y la acción, ya sea en la educación formal y no formal, en la acción social, en la psicoterapia o en la formación continua dentro de la empresa" (p. 12). En Ecuador, los proyectos de teatro carcelario no son nuevos, pero adquirieron notoriedad tras la implementación de la nueva Constitución en 2008.

En el año 2018, se cumplieron nueve años de haber sido instaurado el nuevo modelo penitenciario en el país. Es necesario, entonces, realizar un análisis sobre los resultados obtenidos con la ejecución de los programas artísticos en los centros de privación de libertad, ya que mucho de lo que se argumenta en la Constitución de Montecristi, radica en el sostenimiento de las políticas sociales donde el arte es parte integral en el desarrollo del ser humano en todas sus fases. Saber el estado de los proyectos artísticos, en estos centros penitenciarios, permitirá develar si existen líneas base y hojas de ruta delineadas, no solo para el mejoramiento de los proyectos, sino para la creación de leyes. Conocer, por ejemplo, si la práctica teatral está generando cambios sustanciales en los niveles de violencia al interior de los centros penitenciarios, reconocerá dar el fin social del arte y su conveniencia e impacto, no solo en las políticas sociales, sino en la investigación transdisciplinar. Así mismo develará la posibilidad que se ha visto en otros países donde el teatro carcelario es generador de fuentes de trabajo dentro de áreas especializadas, ya que el teatro con un fin social, según Augusto Boal (2001), debería "ensayar el establecimiento de políticas en favor de los grupos oprimidos, provocando la discusión sobre los problemas que aquejan a toda la sociedad" (p. 102).

En este sentido, ¿cuál es el objeto del teatro en centros de privación de libertad? ¿Es meramente un juego dramático con fines terapéuticos y recreativos? ¿Qué entendemos por responsabilidad social? ¿Cuánto se hizo y qué falta por hacer en el teatro carcelario de Ecuador? Son algunas de las preguntas que intentaremos responder por medio de esta investigación sobre el estado de la cuestión.

A continuación, se empezará haciendo un recuento de las principales teorías estéticas referentes al tema contrastándolas con la experiencia recogida *in situ* durante la ejecución del proyecto de teatro carcelario en el "CRS Turi" en el año 2015. Se explicará brevemente el panorama del *Applied Theatre*, así como la dramatización y sus características frente a la responsabilidad social. Y finalmente examinaremos las implicaciones del Teatro del Oprimido en el teatro carcelario junto a la disyuntiva de reeducar para "liberar" o "dramatizar" como ensayo de la responsabilidad social.

Antecedente

El concepto de teatro carcelario no resulta extraño, en 1957 la Organización de las Naciones Unidas (ONU) realizó sus recomendaciones para el tratamiento de la población privada de libertad (PPL), en la cual se exhorta a los gobiernos a adop-

tar prácticas para el bienestar físico y mental de los reos: "se organizarán actividades recreativas y culturales en todos los establecimientos" (en línea). Sin embargo, no fue, sino hasta finales de los ochenta cuando se empezará a registrar las experiencias de programas artísticos en prisiones norteamericanas. Entre los estudios de *Applied Theatre*, resaltan las

investigaciones de: Taylor (2003); Nicholson (2005); Prentki y Preston (2008), Landy y Montgomery (2012); Sarkis (2014), entre otros.

El término Teatro Aplicado (TA) o *Applied Theatre* hace referencia al uso del teatro en otros escenarios y con finalidades distintas a las del teatro convencional. Esta forma de teatro tiene marcadas diferencias con el teatro convencional, no solo estéticas, sino estilísticas.

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

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

El Teatro Aplicado (TA), se encuentra conformado en nueve categorías: teatro en la educación, teatro popular, teatro del oprimido, teatro en la educación para la salud, teatro para el desarrollo, teatro en las prisiones, teatro comunitario, teatro museo y teatro recuerdo. A estas distinciones, se le sumará la que hace Landy y Montgomery (2012) con: "Teatro acción, Teatro playback, teatro social y sociodrama, etno drama y teatro de base" (p. 31).

La dramatización, en cambio, ha estado relacionada con el sector educativo, donde se prioriza el proceso antes que el resultado. Se valora "la acción, en la búsqueda de la mejora de la comunicación y la potenciación de la creatividad" (Núñez y Navarro, 2007, p. 92). Su herramienta es el juego, por medio del cual se posibilitan los cambios de roles y el surgimiento del teatro comodín como ejercicio de valoración del otro. La dramatización ha desarrollado diferentes fases de aprendizaje según la evolución cognitiva del niño como el "juego simbólico, el juego dramático, la representación de papeles y el teatro finalmente" (Motos, 1996, p. 45).

Hay que distinguir que cada fase corresponde a una edad específica del niño y del adolescente en el campo de la educación formal. Esa clasificación difiere en los ambientes de educación informal y no formal como en los centros de privación de libertad. Ahí la reeducación entra en juego y se ve alterada por la edad de las personas privadas de libertad que sin ser limitante en el proceso creativo, es particular en la parte psicomotriz.

Por su parte, el Teatro del Oprimido ha ido sumándose a una línea un tanto diferente de los objetivos meramente artísticos del teatro convencional. La clasificación que hace el *Applied Theatre*, en la cual distingue las características psicopedagógicas del Teatro del Oprimido, ha permitido que su funcionalidad esté más relacionada con los ambientes de alto riesgo, como son: cárceles, comunidades, barrios periféricos, y contextos rurales. Su acercamiento a las masas ha permitido la reinención de las estrategias y prácticas teatrales, al lograr resignificar los usos y fines del teatro.

La ampliación del teatro hacia la sociología, la antropología, la educación formal, informal y no formal han permitido que las prácticas transversales de las tablas sigan especializándose. Sin embargo, según el autor del Teatro del Oprimido, esta ni es "terapia", ni ha dejado de ser dramatización. El teatro es un "arma" y es el pueblo, los oprimidos, los humillados, quienes deben manejarla.

El objetivo principal de este tipo de dramática es "transformar al pueblo, espectador; ser pasivo en el fenómeno teatral, en sujeto actor, transformador de la acción dramática" (Boal, 2009, p. 76). Estas afirmaciones no son simple retórica, en efecto, se busca trascender la dramatización para revertir la opresión. De esa manera, Boal no "dramatiza" sobre la responsabilidad social, la hace efectiva y no busca "reeducar" sino liberar.

Por otro lado, la responsabilidad social se ha entendido como aquella acción u omisión que alguna persona o grupo humano realiza en beneficio de una colectividad. El medio ambiente, la biología, la educación y la reivindicación de los derechos se han convertido en obligaciones éticas de las empresas y gobiernos (Carroll, 1999). Sin embargo, hay

que recordar que el surgimiento de este nuevo enfoque se dio por necesidad en la época de los sesenta. “Fue necesario pensar en la responsabilidad social empresarial o RSE, en vista del gran problema ambiental ocasionado por el paradójico desarrollo económico de muchas empresas y el omnímodo silencio de los gobiernos” (Trevino y Nelson, 1999, p. 28). Es decir, que no siempre las actividades emprendidas por alguna empresa gubernamental o privada llevaban consigo una virtud de crear un servicio o un bien con un fin social, sino, satisfacer los bolsillos de algunas empresas y justificar los índices de impacto de ciertos programas.

En ese marco, los proyectos de vinculación con la colectividad encaminados desde la academia han generado líneas de acción para dar respuesta a diferentes problemáticas. Por ejemplo, el teatro carcelario ha buscado fomentar la diversificación de los públicos en ambientes y espacios no convencionales, a la vez que ha permitido dar respuesta a la necesidad de prácticas pre profesionales para estudiantes de arte teatral del país. Así mismo, los centros de privación de libertad han podido beneficiarse, al ubicar la actividad teatral dentro de las políticas industriales y culturales como mecanismo “recreativo” que se ajusta al eje de política “cero ocio”. De esa manera, se han firmado compromisos de cooperación institucional entre estado y la universidad.

Las prácticas dramatizadoras que han guiado los procesos de teatro carcelario en el país, han partido a base de talleres abiertos cuyo objetivo ha sido la capacitación y la conformación de grupos estables de teatro, música y danza dentro de los centros de privación de libertad. Aunque en la realidad, muy pocos grupos se han logrado establecer debido a factores propios de la administración de justicia que es muy compleja en los CRS y no termina de empatar con las dinámicas artísticas. En ningún caso, se ha visto a la práctica teatral como herramienta psicopedagógica, ni terapéutica con objetivos medibles. Podría decirse que el teatro carcelario en el país ha transitado entre el juego, la dramatización y el teatro con fin social. Es bajo esa realidad que se ha justificado toda la agenda cultural en dichos centros, por

proyectos valorados en función resultados (eventos) y no por procesos. En resumen, han sido actividades coercitivas y de intereses diferentes para las PPL, administradores de justicia y academia donde se ha “dramatizado” la responsabilidad social.

En el Ecuador, según Ximena Granja, promotora cultural del Ministerio de Justicia, Derechos Humanos y Cultos:

El eje cultural ha promovido la participación de las personas privadas de libertad en actividades artístico-culturales al interior de los centros de privación de libertad. Contando con cinco servicios culturales: literatura, artes escénicas, artes plásticas, música y comunicación, los cuales a su vez agrupan a 28 actividades encontrándose el teatro como una actividad del servicio de artes escénicas. En este contexto, en el año 2017 estaban conformados 18 grupos de teatro a escala nacional, incrementándose en 2018 a 25 grupos, los cuales realizan una preparación diaria autodidáctica. Hemos contado en forma esporádica con personas o entidades que han capacitado en artes escénicas, pero ninguna formación profesional, por lo tanto, no existe un registro de proyectos específicos de teatro carcelario desarrollado en los CRS en los últimos 10 años (comunicación personal, 21 de agosto de 2018).

El Ministerio Público no guarda registros de las líneas base que guían su accionar, hojas de ruta y/o recomendaciones surgidas a raíz de la implementación de las iniciativas teatrales en los centros de privación de libertad. Por lo tanto, esta entrevista podría ayudarnos a establecer un punto de partida que rescate una de tantas iniciativas que, como bien relata la delegada, han sido “esporádicas” y, como no han sido de “formación profesional”, no han merecido el mismo tratamiento que los otros ejes en los cuales sí trabaja el Ministerio de Justicia, Derechos Humanos y Cultos.

Hacia una dialéctica del presidio

El proyecto de teatro carcelario desarrollado en 2015 en el "CRS Turi" tuvo tres fases: la primera fase de inducción a la pre expresividad se fue construyendo a partir de talleres abiertos de improvisación y expresión corporal dirigida a más de 150 personas, entre hombres y mujeres del pabellón de mediana seguridad de dicho centro, durante los meses de junio y noviembre del mismo año. La segunda etapa de creación colectiva estuvo delineada a partir del material autobiográfico de los/las PPL, esta vez bajo las estrategias estéticas del teatro foro y el teatro imagen. El tercer período correspondería al montaje, donde se incluirían algunos intertextos teatrales como estrategia dramática a pedido de los PPL, cuando estos no deseaban que sus historias sean representadas completamente.

Boal (2009), describe cómo debería ser interpretado el Teatro del Oprimido en el acto representacional o presentacional:

El Teatro del Oprimido propone la acción misma: el espectador no delega poderes al personaje para que piense ni para que actúe en su lugar; por el contrario, él mismo asume el papel protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, se entrena para la acción real (p. 25).

En el teatro carcelario, tenemos dos espacios dramáticos que interactúan como uno solo y se transforman en función de las herramientas dispuestas teatralmente. Un primer espacio, en eje representacional (convención tradicional) direcciona a las PPL, a un juego binario entre la representación sustitutiva del opresor y oprimido, al alterar momentáneamente su situación mediante el cambio de roles. Un segundo espacio dramático, en eje presentacional (performático), trabaja desde lo autobiográfico y lo hace en un permanente riesgo frente al opresor que es infranqueable y que se ve representado por los guías penitenciarios y policías en vivo.

Ahora bien, cuando se aborda las premisas del Teatro del Oprimido que en su primera instancia son juegos, el protagonista toma las riendas de la recreación y se vuelve protagónico, porque puede alterar la realidad e invertir las relaciones de poder. Sin embargo al ensayar la libertad, se logra traspasar la línea de la representación para entrar en el terreno de lo metateatral.

Lo ejemplificaré: sucedió que un día algunas internas deseaban contar cómo fue su traslado desde las antiguas cárceles a los nuevos centros de privación de libertad. Decidieron entonces mostrarnos en técnica teatro imagen y teatro foro, los instantes previos y durante su experiencia. Denunciaron que los policías llegaron sin aviso una madrugada, las hicieron salir de sus celdas y las formaron en filas, con la consigna: "Salgan sin ninguna pertenencia". En contextos de penitenciaria, uno podría "entender" que dichas medidas se dan justamente por temas de seguridad, pero para las afectadas era una cuestión de dignidad. Revelaron no solo los malos tratos y vejaciones, supuestamente proporcionados por los policías; sino que lamentaban haber tenido que dejar atrás sus bienes más preciados: cartas, fotografías y demás pertenencias que ellas llamaban: *bussines*.

Si ya es devastador que la cárcel las separe de una vida, peor aún es que dentro de esta las separen nuevamente de esa otra vida reconstruida a partir de los recuerdos de la primera. El Teatro del Oprimido permite que se deconstruyan dichas experiencias y se dé la palabra al que no tenía voz. En el caso de las PPL, la solución era denostar, denunciar, gritar, aunque sea en términos de representación, tal acontecimiento tan triste para muchas. Esto, como es de suponer, encendió las alarmas de los guardias que no sabían si tomárselo en serio o permitir el juego dramático. Podríamos decir que en esta fase la dramatización cumplió con sus objetivos, liberó la palabra y trastocó los roles de poder al invertirlos momentáneamente al punto de generar la llamada "crisis del personaje" (Abirached, 1994).

Bajo la óptica del Teatro del Oprimido lo verdaderamente revelador en esta anécdota no es únicamente la liberación de las emociones reprimidas a modo de "terapia", ni tampoco las experiencias crueles que pueden darse en cualquier circunstancia de la vida. Lo que hay que rescatar es que: "El arte no solo sirve para mostrar cómo es el mundo, sino también para mostrarnos por qué es así, y cómo puede transformarse" (Boal, 2009, p. 33). Las privaciones en un centro carcelario obligan a interpretar el acto teatral desde el plano performático (en vivo), ya que Brecht nos recordará que: "esos que nos quieren hablar de moral, que nos den primero de comer" (1948). Hay realidades apremiantes ineludibles y los creadores del teatro carcelario deben observarlas, caso contrario, se estaría omitiendo el objetivo mismo del teatro con fin social.

Si para Brecht el teatro muestra, devela y pone en evidencia, esa realidad extraña ante los ojos del espectador. Para Boal (2009) este debería tomar partido y ser un "arma" con la cual se modifica la realidad del oprimido. ¿Qué más social que eso? Sin embargo, y con todo lo antes dicho, el Teatro del Oprimido tiene un defecto, que Boal lo anticipa: "quizás el teatro no sea en sí una revolución, pero sí un ensayo de la revolución" (p. 50). No se puede sortear los límites establecidos por las relaciones del poder, donde la cárcel es la radiografía de la sociedad. El autor del Teatro del Oprimido entiende que el poder consciente cierta libertad como ejercicio mismo de opresión. Pues finalmente, concluido el acto de representación, los privados de libertad regresarán a sus celdas

Los creadores del teatro carcelario han de redefinir el uso de los objetos, significar su practicabilidad, al reconocer la realidad, y entender su relación "signo, significativa y significado" Ubersfeld (1998). Para que, a su vez, pueda ser transformado en material teatral. El otro componente a tomar en cuenta es el fenoménico del actor del cual se descompone la dialéctica del presidio. Boal (2009) lo define románticamente: "Todos pueden actuar incluso los actores". En el sentido más amplio, todo ser humano está compuesto por historias únicas que necesitan resignificar

sus palabras, formas y signos. El teatro penitenciario está plagado de símbolos, signos, códigos y frases; es un lenguaje en sí mismo que faculta el surgimiento de intertextos y subtextos teatrales.

Hay que olvidar a Boal

En la segunda mitad del proceso fue necesario tomar la decisión de olvidarnos de Boal por un momento, ya que sus técnicas no eran oportunas dadas las circunstancias del ambiente de trabajo. Las múltiples restricciones de parte del Ministerio de Justicia para realizar nuestra labor dificultaban la regularidad de cada sesión. Los continuos motines dentro del centro penitenciario eran respondidos con más privaciones a los PPL. La lógica opresiva siempre estaba en contra de lo que intentábamos llevar a cabo de la mano del Teatro del Oprimido. Paradoja o no, si queríamos seguir con Boal, necesitaríamos tiempo y predisposición de las autoridades de justicia, algo que no existiría. Entendimos que las reglas son para romperlas, siempre y cuando no exista una necesidad mayor.

En los juegos dramáticos que plantea el Teatro del Oprimido, casi siempre el opresor es visto en tercera persona: una persona hizo algo, entonces otro grupo de actores representan esa historia. En los centros de privación de libertad, sucede lo contrario, el opresor está presente como espectador no invitado. Esta situación resulta incómoda para algunas personas, traduciéndose en restricción y bloqueo de la actividad creadora. Obviar la atmósfera de poder que circunda el acto creativo podría ser interpretado por las PPL como un desentendimiento de la realidad y una falta de respeto.

Así el teatro, como un acto que se crea colectivamente, se construye por el aporte del otro y quizás también por eso "uno termina siendo el discurso del otro" (Lacan). Las herramientas del Teatro del Oprimido, en ese momento, nos habían confrontado con los fantasmas y los miedos. Sabíamos que funcionarían mejor siempre y cuando exista la voluntad del oprimido para compartir su opresión. Cuando ocurre lo contrario, como en efecto sucedió,

no significa que estuvo mal planteado el camino, sino más bien como lo mencionaba ya Heráclito, el siglo VI a.C.: “cuando llegamos a una contradicción, no es necesariamente un signo de error, pero es la señal que hemos tocado un problema de fondo”. Claramente las estrategias tenían que ser reinventadas en unos caos, adaptadas en otros y, en la gran mayoría, desechadas.

Las personas privadas de libertad entendían el objetivo final de los ejercicios del Teatro del Oprimido, pero eran más conscientes de los riesgos que conlleva hablar más de la cuenta en esos ambientes. Sabían que el poder seguía decidiendo por ellos, aunque el teatro les dé cierta libertad. Si por último el opresor usaría la dramatización para ejercer control total, sobre las PPL, estos últimos también utilizarían el juego dramático como pretexto para alcanzar sus propios intereses y, con ello, su ensayo de libertad.

Cuando se reconoce que para el teatro carcelario no basta la libertad representada simultáneamente a la opresión, no existe la necesidad de saturar la crueldad. La solución frente a ese escollo de montaje fue caminar por la vía de la creación colectiva al matizarla con el teatro foro cuando era oportuno. A partir de ese momento, el proceso de montaje lo constituiría el diálogo permanente con los participantes para llegar a consensos en la forma en que quieren mostrar sus historias voluntariamente. Así cada participante sugiere temas que otro grupo de personas recrean, similar al teatro foro con la diferencia que, a veces, se representaban sueños o simplemente cuadros con dosis de humor negro. Esa decisión, tan acertada en su momento, se traduciría inmediatamente en mayor libertad de creación para todos los participantes, eliminación de las tensiones generadas por la atmósfera privativa y recuperación de la confianza.

Se empezó así a montar pequeños cuadros de payasos vagabundos, amores prohibidos, mitos, etc. Al final de esta segunda etapa, el teatro nos estaba devolviendo, involuntariamente, la posibilidad de crear un mundo paralelo, que hablaría en códigos lo que las historias mudas del teatro imagen y los

miedos del arco iris del deseo no podían contarnos. Estábamos frente a un nuevo lenguaje. La dialéctica del presidio había encontrado sus propias estrategias donde lo presentacional y representacional cada vez eran uno solo.

Brecht también escribió para la cárcel

La obra de Bertolt Brecht (1898-1956), siempre será un clásico contemporáneo, necesaria para entender las luchas sociales y al ser humano en su complejidad. La ambivalencia de sus personajes, los anti héroes que recoge y rescata de Aristóteles y permite una nueva lectura, han transformado el teatro y es por eso que obras como: *Madre Coraje, Cuánto cuesta el hierro, Galileo Galilei, Mendigo o Perro Muerto*, entre otras, se han convertido en obras de gran importancia por incómodas para cualquier momento histórico.

El proceso de acercamiento a la obra de *Madre Coraje* fue casi inconsciente, ya que desde el final de la segunda fase las mujeres empezaron a escribir cartas personales a pedido nuestro, en un esfuerzo por escudriñar más sobre la auto referencia. El resultado fue: poemas, cuentos y anécdotas. Pero en todas esas cartas existía un *leitmotiv* dramático: la necesidad de hablar de sus hijos. Tal vez por un sentimiento maternal irrenunciable. Algunas de estas cartas parecían más notas surrealistas que cartas conscientes. ¿Pero qué de racional y consciente puede haber en la no libertad? Cuando se iba analizando cada carta, estas empezaban siempre por una mujer que pierde algo o alguien (a un hijo), como resultado de una acción previa. (era la historia de Madre Coraje, la guerra era buena negociante con Madre Coraje, pero mal pagadora, ya que le iba quitando a sus hijos). La pregunta era: ¿Quiénes son las madres corajes contemporáneas? La nueva búsqueda del arquetipo de *Madre Coraje*, se ambientaría en la cárcel. Cuando se les planteó la idea de abordar la obra de Madre Coraje a las mujeres privadas de libertad, la reacción fue unánime cada una de ellas se identificaba tan solo con el nombre de Madre Coraje.

Posteriormente, se hizo la lectura del texto y se intentó la adaptación de la obra de Brecht, buscamos preguntas sobre Madre Coraje y encontramos posibles respuestas desde la cárcel. En ese momento fue cuando cada una de las mujeres realizaba analogías con la vida de Madre Coraje y la "anagnórisis" (el reconocimiento) fue inevitable. Esto devino en la necesidad de decidir si se hacía la adaptación del texto de Brecht o se tomaban las historias de las cartas. El problema era cómo trasladar las cartas y las historias exploradas, anteriormente, a una obra completa como es la de Madre Coraje y a la cual no hay que quitar o añadir nada. La respuesta vino sola; ya que sustituir el trabajo realizado anteriormente era impensable y tampoco se quería intervenir el texto de Brecht, se contarían finalmente las dos historias al mismo tiempo, en una dramaturgia paralela.

Se propuso entonces hacer pequeñas incisiones dramáticas a cada carta como engranajes e intertextos en relación con la obra de Brecht sin cambiar absolutamente nada. El objetivo era darle forma a una historia desde eje presentacional y representacional, siempre con el consentimiento de las PPL. Las cartas se convertirían en pequeñas anécdotas, no contadas, de la vida de Madre Coraje. El proceso de construcción de los intertextos tuvo sus contratiempos, ya que muchas veces no estaba a gusto de las internas, quienes cuidaban el mínimo detalle cada historia, lo cual era positivo, ya que el sentido de apropiación de la obra claramente dejaba en claro a quién pertenece. Para ese tiempo un director se vuelve un escritor de lo que escucha y ve.

Las mujeres se iban apropiando de sus historias y, no solo eso, las estaban llevando a un contexto unimaginable, estaban jugando con el dolor, el poder y la tristeza de Madre Coraje que eran finalmente ellas mismas. Los cuadros basados en las cartas tenían un subtítulo: "Los caminos de la vida" y la obra de Brecht: "Madre Coraje". Se juntaron las dos y el título final de la obra sería: "Los caminos de la vida de Madre Coraje". Si se relacionan o no, ya es un tema que corresponderá a los espectadores juzgar, ya que, si estas mujeres encontraron similitudes con "Madre Coraje", era posible que más personas y

mujeres también lo hagan. "Los caminos de la vida de Madre Coraje" indagarían por las historias de las mujeres tras las rejas.

Las prohibiciones típicas de un centro penitenciario hacían solo marco para lo que realmente se estaba diciendo con esta obra. La obra ya no pertenecía a nadie que no sean estas madres coraje anónimas. La propuesta se volvía cada vez más emotiva como contestataria lo cual resultaba peligroso, pero a esas alturas el peligro se volvió un aliado. Sin riesgo no hay creatividad. Las historias estaban siendo abordadas desde la estética carcelaria, cada una de las mujeres confeccionando sus propios trajes y su propia escenografía.

Madre Coraje vestirá de naranja y sus días transcurrirán entre el pabellón (JE) de mediana seguridad y la sala de visitas. Madre Coraje también tiene hermanas y todas están en pabellones diferentes. Para comunicarse utilizaban un método llamado "watsape" que consistía en bajar por una cuerda un papel con mensajes o "causas" como dicen ellas. A Madre Coraje no le interesa la política, aunque es consciente que puede beneficiarse de ella cada vez que sea posible. Madre Coraje ya no negocia con balas, pero puede vender placer a guardias corruptos que tengan buena paga. Madre Coraje es venezolana y llegó hace dos años como migrante y se le acusa por tráfico de drogas, tiene sentencia de 10 años. Madre Coraje duerme con un duende todas las noches y ya no recuerda el rostro de sus hijos, pero les escribe cartas con faltas ortográficas pero cargadas de amor. Madre Coraje tiene una "causa" (amor), a kilómetros de distancia, se llama Vanesa y tiene problemas con matemáticas, si alguien le puede ayudar se le agradecería.

La obra *El Señor Popular*, montada simultáneamente por los internos varones de este centro de privación de libertad, tuvo similares características en sus dos primeras fases. Fabiola León (otra madre coraje) codirectora de esta propuesta, falleció meses después que terminó el proyecto. A ella van dedicadas estas crónicas.

Conclusiones

Finalmente, volvemos a encontrarnos con Boal, sobre todo cuando hace referencia al teatro como arma, el cual permite alejarse de los dogmas mediante un proceso consensuado, metódico y riguroso. Como resultado, la creatividad en los contextos penitenciarios (y en general), no surge de la anarquía, sino de una necesidad, ya que mientras más creativo es un proceso, más normas lo rigen.

Si para Brecht el teatro muestra, devela y pone en evidencia esa realidad extraña ante los ojos del espectador, para Boal este debería tomar partido y ser un instrumento para modificar la realidad del oprimido. La responsabilidad social se "dramatiza" en el contexto ecuatoriano. Se permite el juego de roles en la medida que se simula la libertad. Pero no es suficiente, nunca es suficiente. Cuando el ensayo de libertad deja de representarse y se presenta a sí mismo como salida a la opresión, al poder le resulta incómodo y lo regula inmediatamente dentro de las políticas privativas, como respuesta a lo desconocido del teatro del oprimido que traspasó el juego dramático.

La reeducación en los contextos carcelarios del Ecuador, no advierte la presencia de procesos sensibles a partir del arte. Su utilidad se limita a las planificaciones del eje "cero ocio", y sus implicaciones no permiten vincular los resultados de dichas prácticas a estudios más rigurosos en la línea del TA, que faculten el surgimiento de hojas de ruta para la masificación de programas artísticos menos autodidactas y más transdisciplinarios e interdisciplinarios.

¿Cuál es el objeto final del teatro en centros de privación de libertad? Generar simulacros de reeducación que no necesariamente tienen que ver con las verdaderas necesidades de las personas privadas de libertad. Por el contrario, en el amplio espectro de teatro carcelario de la región, es generar redes, festivales de teatro carcelario, donde la libertad gestada y ensayada tras las rejas se vuelve realidad.

¿El teatro carcelario es meramente un juego dramático con fines terapéuticos y recreativos? En el contexto ecuatoriano, quisiéramos saber que al menos es así. Pero, lamentablemente, sabemos que tampoco se reviste de dicha categoría. No existen líneas base que direccionen políticas en favor del sostenimiento de este tipo de iniciativas desde la educación no formal. En su mayoría son actividades industriales y "autodidácticas" que demuestran cuán importantes resultan estas actividades para las autoridades de justicia.

¿Qué entendemos por responsabilidad social? La responsabilidad social no puede medirse por objetivos de resultados, sino por procesos. El tiempo estimado de dichos procesos se estiman como mínimo en diez años. Los proyectos a corto plazo, como los de vinculación con la colectividad, abren puertas en los contextos de la educación no formal e informal que luego se cierran por las mismas razones por las que se abrieron. Existe una falta de continuidad de los proyectos seguido de la limitada cooperación sectorial entre el estado y la iniciativa privada que ha devenido en perjuicio de los grupos en riesgo.

¿Cuánto se hizo y qué falta por hacer en el teatro carcelario de Ecuador? El plan "Toda una Vida" impulsado por el nuevo Gobierno contempla la asistencia a los grupos vulnerables. Su enfoque se ha centrado en la ayuda emergente principalmente. Los ejes del modelo de gestión penitenciaria han sido: "plan de vida, plan de salida, acompañamiento post penitenciario, política cero ocio, economatos, nuevo sistema para visitas familiares e íntimas, trabajo con los familiares de las personas privadas de libertad, alimentación nutritiva y de calidad, personal adecuado en cantidad y calidad".

La actividad teatral está, como hemos dicho anteriormente, dentro de la política "cero ocio", por lo tanto, es de entender por qué no existen proyectos a desarrollar el teatro carcelario en Ecuador. Hay que recordar que el proyecto (ALFIN), Operación Alfabetización Integral desarrollado en Perú en la época de 1973, donde colaboró Augusto Boal, los objetivos que se planteaban eran: "Alfabetizar en lengua materna y en

castellano, sin forzar el abandono de aquella en beneficio de esta, alfabetizar en todos los lenguajes posibles, especialmente artísticos: como teatro, fotografía, títeres, cine, periodismo, etc.", (Boal, 2009, p. 24).

Comparando las dos realidades podemos deducir que, desde el enfoque, la visión, y el criterio con que se analiza el teatro carcelario en Ecuador, como parte de la actividad industrial, bien podríamos estar en el inicio de buenos resultados en los próximos 20 años, siempre y cuando exista la voluntad de repensar los objetivos y fines de las actividades artísticas en los centros de privación de libertad.

Referencias

- Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. España: Asociación de directores de escena.
- Boal, A. (2001). *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba editorial.
- Boal, A. (2009). *Teatro del Oprimido. Teoría y Práctica*. Buenos Aires: InterZona.
- Brecht, B. (1948). *Pequeño Órganon para el teatro. El teatro con fin social*. Recuperado de <http://smjegupr.net/wp-content/uploads/2012/07/El-peque%C3%B1o-orga%C3%B1on1.pdf>
- Carroll, A. J. (1999). "Corporate social responsibility: Evolution of a definitional construct". *Business & Society* 38(3), 268-295. Recuperado de https://www.academia.edu/419517/Corporate_Social_Responsibility_Evolution_of_a_Definitional_Construct
- Landy, R. y Montgomery, D. (2012). *Theatre for change*. Londres: Palgrave.
- Motos, T. (1996). "Dramatización y técnicas dramáticas en la enseñanza y el aprendizaje". En García Hoz, V. (Ed.), *Enseñanzas artísticas y Técnicas*. Madrid: Ñaque Editora.
- Motos, T. y Ferrándiz, D. (2015). *Teatro aplicado, teatro del oprimido, teatro playback, dramaterapia*. Barcelona: Ediciones Octaedro.
- Naciones Unidas. (s/f.). *Reglas mínimas para el tratamiento de los reclusos*. Recuperado de <https://www.ohchr.org/sp/professionalinterest/pages/treatmentofprisoners.aspx>
- Nicholson, H. (2005). *Applied Drama. The gift of theatre*. Londres: Palgrave.
- Núñez, L. y Navarro, M. R. (2007). "Dramatización y educación: aspectos teóricos". *Teoría de la educación*. 19(1). Recuperado de <http://revistas.usal.es/index.php/1130-3743/article/view/3262/3288>
- Pelakais, C. y Aguirre, R. (2008). *Hacia una Cultura de Responsabilidad social*. México: Editorial Pearson.
- Preston, S. & Prentki, T. Eds. (2008). *The applied theatre reader*: New York. NY: Routledge
- Sarkis, P. (2014). *La práctica teatral en contextos penitenciarios*. (Tesis de maestría) Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.
- Trevino, L. K. y Nelson, D.A. (1999). *Managing Business Ethics*. NewYork: Wiley.
- Ubersfeld, A. (1998). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra de la Universidad de Murcia.

