

Mauro Cerbino
Isabel Ramos,
coordinadores

Jóvenes en el saber

Experiencias en Ecuador

Paula Castello
Andrés Madrid
Andrés Tapia



COLECTIVO
LATINOAMERICANO
DE JÓVENES

© De la presente edición:

FLACSO, Sede Ecuador
La Pradera E7-174 y Diego de Almagro
Quito-Ecuador
Telf.: (593-2) 323 8888
Fax: (593-2) 3237960
www.flacso.org.ecorg

ISBN:

Cuidado de la edición: Mauro Cerbino e Isabel Ramos
Diseño de portada: Ana Lucía Garcés
Diagramación: Antonio Mena
Imprenta: Crearimagen
Quito, Ecuador, 2010
1ª. edición: mayo, 2010

Índice

Presentación	7
<i>Adrián Bonilla</i>	

Prólogo	9
<i>Dina Krauskopf</i>	

Introducción	13
<i>Mauro Cerbino</i>	
<i>Isabel Ramos</i>	

PRIMERA PARTE

HACIA LA IDENTIFICACIÓN DE TEMÁTICAS PARA LA INVESTIGACIÓN Y LA INTERVENCIÓN DESDE LAS JUVENTUDES ECUATORIANAS

Memoria del taller nacional	22
--	----

SEGUNDA PARTE

JÓVENES INVESTIGANDO JÓVENES

Jóvenes afroecuatorianos/as en Quito: sexualidad, familia y trabajo entre marginalidad y resistencia	51
<i>Paula Castello Starkoff</i>	

Teatro y marginalidad: experiencia del Teatro Mapawira en el montaje de una obra de teatro que socializa la problemática de los jóvenes privados de libertad del Penal García Moreno	109
<i>Andrés Madrid</i>	

Sistematización de una base conceptual-referencial y definición de una estrategia intercultural de gestión para la integración efectiva y compartida de los jóvenes indígenas y colonos a la defensa y uso inteligente de la biodiversidad de Pastaza	195
<i>Andrés Tapia</i>	

TERCERA PARTE

ANEXOS: JUVENTUDES Y POLÍTICAS PÚBLICAS EN EL ECUADOR

Policy memo nacional	249
Políticas sociales en torno a las juventudes desde el año 2007 hasta 2009. El gobierno de Rafael Correa y la juventud	169

Teatro y marginalidad: experiencia del Teatro Mapawira en el montaje de una obra de teatro que socializa la problemática de los jóvenes privados de libertad del penal García Moreno

Andrés Madrid

Agradecimientos

A la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO).

A la Universidad Central del Ecuador.

A Manuel Esteban Mejía, por la calidad profesional y humana.

A Dimitri Madrid y Paco Salvador, por los valiosos aportes.

Al Comité de Internos del Penal.

Dedicatoria

A todas las personas que están presas en las cárceles de Latinoamérica por ser pobres.

A todos los panas del penal, los que salieron y los que todavía están dentro.

Introducción

En el escenario de la modernidad, los prisioneros son un segmento que, a fuerza de incurrir en actos *antisociales*, debe ser condenado, más que a una pena privativa de libertad, a la anulación social, a la tipificación y a un sistemático castigo punitivo que integra desde el ejercicio de la violencia física a métodos más “limpios y sofisticados”. Así, la apreciación social sugerida hacia el sistema carcelario, sería el de una para-humanidad, una sociedad paralela anormal y enferma, sin ningún nexo en el plano conductual con el mundo autodenominado “normal y estable”.

Como antecedente se puede señalar que la sociedad actual contiene una marcada ruptura en su base histórica y que ante la necesidad de justificar los resultados del resquebrajamiento evidente del mundo, producto de la división de clase, el capitalismo ha logrado elaborar una fuerte *ideología de exclusión*, ejecutada a través de distintas instituciones supra-sociales. Desde esta lectura, la segregación no sería una anomalía, sino una herramienta para prever y castigar posibles excesos al orden imperante, caracterizado, además, con escisiones por doquier: ricos-pobres, padres-hijos, profesores-alumnos, policía-colectividad, hombre-mujer, humano-naturaleza, “rapero”-“rocker”, homosexual-heterosexual, *normal-anormal*, etc.; la diversificación ideológica radica, precisamente, en esta última. Lo normal imperante se asocia con la lógica capitalista burguesa, “blanca”, occidental, civilizada, ordenada, obediente y sumisa al statu quo.

En este sentido, todo lo que escape a la órbita de lo normal debe ser sometido a un proceso de “reformación” y “adaptación”, creándose así *casas e instituciones de asistencia para la corrección de excesos*: escuelas, cuarteles, cárceles, sanatorios...

Desde este perfil es frecuente encontrar criterios, que sin ser menos agraviantes, definen a los *sujetos de la marginalidad* como:

a) Un ala perniciosa que debe ser reprimida para, desde una catarsis trágica, si es preciso, sentir compasión e incluso santificar el orden con el indulto de los agravios hacia la sociedad.

- b) Un sector que permite ejemplificar el mundo de la “normalidad” con referentes acerca de las repercusiones e implicaciones de una actitud nociva y deliberada hacia la normativa.
- c) Un grupo “marginal” que se analiza desde una actitud morbosa y peyorativa, y se describe como la periferia exótica y bárbara de una sociedad.

En tal medida, y guardando distancias con las posturas anteriormente citadas, esta investigación propone, en primera instancia, un acercamiento humano a las personas que, por diferentes causas, han sido privadas de su libertad y se *moldean* a imagen y semejanza de la normativa establecida. Por correspondencia, no interesa medir el *nivel de culpabilidad* o introducirse en un análisis de tipo moral (propio del amarillismo), sino evidenciar, por un lado, la enorme degradación e inequidad que genera el sistema punitivo y cómo los procesos que en él se suceden responden a las necesidades de la sociedad de forjar una disciplina, y por el otro, la formulación de bases metodológicas, a partir de la experiencia y praxis del Grupo de Teatro Mapawira, para producir obras de teatro que socialicen la hecatombe carcelaria, y así se oriente un trabajo de producción artística que evidencie las condiciones de vida en las que se debaten los jóvenes privados de libertad.

Lo anterior se justifica si se tiene en cuenta que:

- a) En Ecuador, cerca del 70% de la población carcelaria se encuentra reclusa por delitos de narcotráfico (95% de ellos por “mulas”).
- b) La detención preventiva constituye un estado de indefensión que siempre asume, más allá de las declaraciones jurídicas, la presunción de culpabilidad del detenido.
- c) El sistema no garantiza la imparcialidad.
- d) Los tratados internacionales y la Constitución se incumplen regularmente en los autos procesales, dada la indiferencia y animadversión de las autoridades del sistema penitenciario hacia los presos.
- e) Hay irrespeto constante de los derechos humanos de las personas en detención.

- f) Persiste la ejecución sistemática de castigos físicos, golpes, torturas, maltrato psicológico, robo y extorsión por parte de las autoridades encargadas de la “investigación”.

Estos indicadores brevemente descritos permiten concluir que la prisión, lejos de rehabilitar, profundiza la ruptura y la anulación del sentido de lo humano en los privados de la libertad.

Con estos antecedentes, este trabajo es un esfuerzo por utilizar el teatro como herramienta idónea para deconstruir estas prácticas represivas mediante la aplicación del relato escénico como un espacio para canalizar las demandas comunicativas que tienen los privados de la libertad. Si bien es cierto que el arte no ha producido cambios históricos estructurales, así como las matemáticas no han revolucionado formaciones sociales, proyectar esta herramienta en espacios aparentemente vedados para la creación, se considera como un punto de partida importante para integrar en el hecho artístico a sectores que han sido relegados de esta opción por parte del sistema penal, de las instituciones nacionales y de los organismos seccionales comprometidos con la compleja tarea de rehabilitación.

En este sentido, la historia registra varios casos de artistas que, reivindicando su vocación “delictiva o desequilibrada”, como Genet o Pannero por ejemplo, han sido capaces de producir obras de un alto nivel estético; o de posturas estéticas que han priorizado el trabajo teatral con sectores sistemáticamente excluidos. Por lo que se considera que, a pesar de lo nefasto de la cárcel, sí es posible que la creatividad humana se deslice por los “cerrojos purulentos” y que, aun en las difíciles circunstancias de los jóvenes privados de la libertad, se exprese como razón poética.

Delimitación

La interrogante central de esta investigación propone conocer cuáles son los procesos comunicativos, verbales y no verbales, así como el conjunto de codificaciones discursivas y “resemantizaciones” que se suceden

en las condiciones de vida en las que conviven y se “rehabilitan” los jóvenes privados de libertad, en el penal García Moreno.

Como premisa inicial se propuso la necesidad imperiosa de, antes de cualquier intervención y elaboración teórica, “conocer” a fondo la realidad carcelaria: las relaciones de poder tejidas en su interior; la cotidianidad de los presos, los métodos de supervivencia, el estado de la cocina y los baños, los imaginarios construidos por los presos con relación a los guías, a la sociedad y al Estado; y, por otro lado, qué significado y valor tienen la humanidad y cotidianidad de los privados de la libertad para los guías y el sistema penal.

Dicho en breves palabras, se propuso describir *qué se siente vivir tras los barrotes, las celdas, y cómo impacta al grupo meta la certeza de sentirse despreciados y olvidados por el conjunto de la sociedad.*

Desde esta óptica, las percepciones vertidas comúnmente en el mundo de los *libres* (fuera de la cárcel) con relación a la realidad de los *no libres* (dentro de la cárcel) se consideran, en su esencia, la reproducción de los discursos elaborados desde sectores con adscripción, voluntaria o involuntaria, a los círculos de poder —aparatos ideológicos de Estado, en la versión de Althusser (1998)—. Asimismo, se observa cómo los *mass media* construyen y reproducen discursos que, sin beneficio de inventario, son asumidos y repetidos por amplias capas de la población.

En resumen, retomar para el análisis estas opiniones acerca de los presos, permite tener un marco de referencia de las posiciones excluyentes y racistas respecto a los sectores marginados, por parte del Estado; empero, estos esfuerzos serían insuficientes si no se pudiera tener una imagen *real* de las condiciones de vida de las personas que han perdido la libertad. Por esta razón, en lo metodológico, se consideró desarrollar el estudio a partir de la investigación-acción, lo que ha requerido discriminar, en el análisis del discurso, posturas de inspiración o procedencia neoliberal, o de disimulada caridad socialdemócrata.

La segunda interrogante de la investigación propone analizar si es posible la implementación de una metodología nueva que permita el montaje de obras de teatro que coadyuven a la construcción de alternativas de dignificación de los jóvenes que se encuentran en estado de detención. De manera complementaria se analizó si las personas priva-

das de su libertad pueden usar el teatro y el arte para revalorizar y construir formas de vida distintas a las impuestas en la cárcel, a través de la expresión y la exteriorización de sus ideas.

Otra de las intenciones medulares del trabajo es indagar sobre el uso de las técnicas de la convención teatral para promover un proceso de fuerte carga creativa, conducente a “medir” los alcances que el teatro tiene para canalizar los discursos de los privados de libertad y el deseo fuerte de evidenciar los fatuos pronunciamientos acerca de la “rehabilitación”, repetidos por los funcionarios del sistema penal ecuatoriano y que no toman en cuenta los evidentes síntomas de descomposición y deshumanización en los que *viven y duermen* los jóvenes privados de libertad.

Por otra parte, se considera que la educación, la ciencia y el arte se han erigido históricamente desde determinadas bases económicas, que caracterizan a los tipos de sociedad; por tanto, a efectos de entender el rol específico de la ideología, se consideró que la mayoría de las propuestas de creación artística en la modernidad tienen correspondencia con los intereses de un modelo consumista y mercantilizado. Dado este antecedente, los sectores de la marginalidad poblacional privados de libertad, al no estar reconocidos como productores y consumidores, resultan particularmente afectados por estas políticas culturales que privilegian la reproducción del capital y el incremento de la tasa de ganancia.

De lo anterior se desprende que la marginación artística de los sectores que no producen plusvalía es una característica recurrente y propia de las sociedades que promueven la denominada “masificación de la cultura”, la misma que incita la producción de objetos con contenidos estéticos carentes de concepto, como las formas “artísticas” de difusión generalizada entre las mayorías poblacionales (populares), a las cuales no se considera capaces de discernir objetos artísticos de calidad o no, dada su “pobre” educación estética. Al respecto, *se enfatiza el distanciamiento de este trabajo con estas opciones mercantilistas.*

El estudio pretende afirmar la posibilidad de emprender procesos de investigación y montajes de obras de teatro que reflejen la dura realidad que viven los jóvenes que han perdido la libertad, sin por ello relegar el componente formal, estético y escénico de la pieza. Por tanto, se

tomará como punto de partida la construcción de procesos teatrales para la creación de obras que, desde sus contenidos (ideología) y formas (estilo), posibiliten a aquellos privados de libertad exteriorizar los sentimientos y pensamientos generados en la prisión.

Objetivo general

- Diseñar una estrategia de implementación de talleres de teatro y montajes de estructuras escénicas a partir de un estudio minucioso de las condiciones carcelarias en las que viven los privados de libertad del penal García Moreno, para contribuir a crear una herramienta que permita elevar el nivel de crítica hacia el sistema penal, permitiendo la revalorización y dignificación de las condiciones de vida en la prisión.

Objetivos específicos

- Identificar los procesos de comunicación de los lenguajes verbales, y no verbales, así como de la situación y condiciones de vida de los jóvenes privados de libertad, que residen en el penal García Moreno, a través de la observación participante, para contar con una base testimonial e informativa, que sustente el montaje de una obra teatral sobre esta compleja realidad.
- Sistematizar los principales aportes conceptuales alrededor de las teorías punitivas y el régimen de disciplina, mediante la revisión bibliográfica y documental, para contar con referentes teóricos que permitan contextualizar la discusión en torno al trabajo de teatro en las cárceles.
- Diagnosticar las experiencias de los grupos de teatro y de artistas que han aportado a la construcción de una agenda artística de trabajo con los privados de libertad; a la vez, ejecutar talleres de teatro y de problematización acerca de la situación carcelaria, con diversos actores del sistema penal, que permitan retroalimentar los discursos

y lenguajes incorporados en el desarrollo de la investigación, y crear una base referencial sólida y de reflexión colectiva.

- Diseñar una estructura dramática y la puesta en escena de una obra de teatro, mediante la aplicación de metodologías didácticas, participativas, y la utilización de recursos como la sátira, el humor, la expresión corporal y la lúdica, para recrear y socializar la realidad del sistema penitenciario.

Hipótesis

- La “rehabilitación” (ser adaptado) o “formación” (ser deformado) es un proceso de sujeción a los códigos de la sociedad capitalista.
- La cuestión carcelaria, el sistema punitivo y las teorías sobre el castigo han sido ampliamente documentados por científicos sociales, políticos, penalistas, artistas y filósofos, que desde distintos lentes han legitimado o levantado una voz crítica hacia la razón penal.
- El teatro y las artes escénicas se encuentran ante la disyuntiva, por un lado, de considerar la espectacularización de las obras, es decir, producirlas para el consumo cultural urbano, generando réditos a la industria turística, ordenando la creación de obras de arte de acuerdo con el público-consumidor existente y al que no le interesa la integración de contenidos de crítica social, sino la embolia de la masificación cultural que lo condiciona al mutismo societal; y por el otro, orientar el trabajo hacia una búsqueda estética, temática, actoral, etc., que comúnmente no es contemplada como elemento de la construcción escénica por ser considerada marginal del circuito cultural elitista ciudadano.
- El teatro puede ser una herramienta idónea para deconstruir las prácticas represivas y deshumanizadoras existentes en la cárcel, mediante la utilización del relato escénico como un espacio para canalizar las demandas comunicativas de los jóvenes privados de la libertad.

Metodología de la investigación

La investigación científica tiene, de manera explícita o implícita, un posicionamiento definido dentro de la conflictividad social; la ciencia transformadora, en particular, pretende la aprensión de conocimientos para la modificación de la realidad. La noción de ciencia como búsqueda neutral, escolástica y fríamente academicista ha sido explícitamente excluida de la presente investigación.

En la premisa investigativa se consideró la participación inclusiva de los jóvenes privados de libertad y de los actantes del sistema carcelario. De esta manera, la investigación aplicada se desarrolló de manera conjunta con este grupo meta y, de forma flexible, se adaptó a las necesidades presentadas, al desarrollo de las acciones planteadas; de esta manera, se privilegiaron las posturas colectivistas y dialécticas que buscan generar un diálogo horizontal que no reproduzca la relación de poder presente en el atolladero carcelario.

En el orden epistémico, la orientación del marco referencial privilegió fuentes que no reproduzcan la retórica oficialista, ni lineamientos ciegos con la inminente necesidad de construir centros de rehabilitación conforme a los avances de la sociedad moderna, por lo que, los autores seleccionados insisten en una aguda crítica a los sistemas de castigo-disciplina que acompañan al discurso civilizatorio.

Se busca explicar cómo se da la articulación del sistema carcelario en un orden establecido de castigo, que se reproduce en distintas esferas e instituciones sociales; y que la formación y cambios de los sistemas punitivos corresponden a las dinámicas de la formación social. Por tanto, las prisiones no son un fenómeno desconectado de la reproducción política e ideológica supra social, y tampoco son opuestas a otras prácticas de disciplina conductual (cuarteles, escuelas, reformatorios, familia). Al respecto, se menciona la similitud entre cárcel y escuela, entre el castigo de la celda y la disciplina del aula.

Procuramos construir una mirada distinta sobre la realidad, a partir de una lectura crítica del sistema punitivo, lo que significó implementar acciones en el desarrollo de la investigación que condujeran, en la práctica, a revelar a los jóvenes privados de libertad lo que sucede en el sistema de

cárceles desde una base analítica y teórica. De esta manera fue posible, además de llevar una información sistematizada de denuncia de la realidad carcelaria, desarrollar *in situ* una actitud crítico-práctica hacia la prisión, esto permitió volver un eje transversal la acción-participación con los jóvenes privados de libertad, con quienes se pudo objetivar las prácticas deformantes del encierro. Reiteramos las distancias planteadas en la presente tesis con relación a la definición mecanicista del “objeto de estudio”, percepción que, a nuestro juicio, estimula la inmovilidad y la contemplación.

Para el taller de teatro fue necesaria la utilización de metodologías previstas en el *teatro épico dialéctico*, el *teatro del oprimido*, y el *teatro de creación colectiva*, entre otras, pues fue una necesidad imperiosa integrar posturas que contengan elementos capitulares de criticidad en su forma y contenido, que incorporen los aportes, desde la base, de todos los participantes en la obra y la creación del discurso espectacular; y que prioricen el trabajo con grupos humanos que usualmente no han sido tomados en cuenta por las demás vertientes teatrales. Así, la estrategia de intervención con una metodología de trabajo de teatro en cárceles no es inocente y neutral, sino que busca contribuir a un debate acerca de las repercusiones de los métodos correctivos propios del sistema capitalista.

Según lo previsto, el registro de la cotidianidad carcelaria se logró mediante visitas prolongadas y la convivencia con los privados de libertad del penal García Moreno, y gracias a la utilización de varias técnicas de investigación que estimulan el contacto con los actores directamente involucrados con el sistema de prisiones. Se vivenció de cerca las condiciones de vida en las que se encuentran las personas que guardan prisión en el penal: hacinamiento, violencia, estrategias de acomodo y de comunidad, el sistema de la coima, el régimen burocrático, drogas, olvido, el rancho, etc. Esta base permitió tener una imagen de primera fuente acerca de la cárcel, como punto de partida, para motivar el proceso de construcción poética.

Los trabajos de diagnóstico aplicado se dirigieron a tres grupos focales: a) los jóvenes privados de libertad; b) guías penitenciarios y personal administrativo de la Dirección Nacional de Rehabilitación Social (DRS) y c) personas ligadas al arte y la investigación social que han trabajado con personas privadas de libertad.

Por tanto, este trabajo no se orienta a la proposición de una acción artística aislada, tampoco a proyectar el teatro a los sectores marginales como una frase alegórica. Esta investigación es parte de una acción permanente que sugiere la formación de hombres nuevos, con espíritu renovado, con un real alineamiento para transformación de la sociedad, que no se considera posible sin que, de manera previa, se produzca un trascendente cambio de los actores de este proceso.

El penal desde dentro

*Con repentina emoción el reloj de la cárcel
Batió el aire trémulo
Y de toda la prisión se elevó un gemido
De impotente desesperación,
Como el grito que alarmados cortejos oyen
De algún leproso en su cubil*
Oscar Wilde

El penal, la sociedad en pequeño

La hipótesis de partida anticipaba la percepción de alta conflictividad, desconfianza y violencia en correspondencia con un medio y contexto que ejercen sistemáticamente acciones de castigo, disciplina y agresión a los fundamentos de la vida en sociedad. Al respecto, es indispensable analizar lo siguiente.

El penal García Moreno, que actualmente se denomina “Centro de rehabilitación de varones # 1 de Quito”, fue construido durante la presidencia de Gabriel García Moreno, en 1874 y su diseño estuvo a cargo de Thomas Reed, quien formuló la construcción arquitectónica desde la óptica europea, es decir, en el desarrollo de la modernidad como un hito ideológico de consolidación del poder representado en la construcción panóptica como imagen de la sociedad disciplinaria (Foucault, 1999).

Desde su nacimiento, el penal estuvo incorporado a los “novísimos inventos” arquitectónicos para punir; en tal sentido el análisis de la realidad carcelaria en Ecuador tiene una estrecha relación con las concepciones emergidas desde los países del centro en torno al castigo.

Resulta sorprendente que al momento de la inauguración de una obra de tan grandes dimensiones para la época, el penal fuera ocupado por solo 71 internos (Goetschel, en Núñez Vega, 2006).

En la actualidad, existen seis pabellones, de los cuales cinco son controlados por la Dirección de Rehabilitación Social (B, C, D, E y F), y uno por la Policía Nacional, el A. Los pabellones B, C, y D se encuentran comunicados entre sí, mientras que el A, E y F tienen accesos propios.

Según un boletín estadístico de 2004, en el penal García Moreno están presos 924 hombres: 431 por drogas ilegales, 102 por delitos contra la propiedad, 278 por delitos contra personas, 57 por delitos sexuales y 56 por otros delitos. Hay 564 procesados y 360 condenados. 610 son ecuatorianos y 301 extranjeros, de los cuales, en gran mayoría son colombianos, siguiéndoles los españoles, peruanos, italianos, franceses, polacos, argentinos, mexicanos y africanos; 187 son indígenas, 109 afrodescendientes, 54 blancos y 574 mestizos. En el penal, además, trabajan 59 guías, cinco médicos, un psicólogo y el personal administrativo (Núñez Vega, 2006).

No existe una política de gradación de delitos, es decir, en una misma celda pueden coexistir una persona acusada de robo de gallinas y otra que ha sido sentenciada por asesinato, y un narco-dependiente y un detenido político. Esto responde al intento de homogeneizar a toda la población carcelaria como un todo a ser castigado por el hecho de haber “incumplido” la norma. Más allá de lo que hayan hecho, lo fundamental en la práctica carcelaria es el no acatamiento de la ley.

Pese a lo anterior, existen tibios intentos de selección de reos hacia los pabellones, lo que se podría anotar, más bien, como un mecanismo de segregación social, que amplía las comodidades de unos y deprime las de otros.

De ahí que el pabellón A es el de los llamados “aniñados”, que son detenidos por “negocios pesados”, o sea, narcotraficantes destacados (como Caranqui o algunos oficiales del ejército), estafadores del Estado

(como Lucio Gutiérrez o Aspiazu), entre otros. Es un pabellón donde se recluyen a quienes, por su influencia pública y su poder económico, no pueden estar cerca del “preso común”. Allí se vive de manera bastante holgada y cómoda, gozando de suficientes comodidades, como lo harían en la vida en libertad. Inclusive, y de manera irónica, algunos tienen la posibilidad de salir de prisión por diversión y después encarcelarse de nuevo, como en el caso de determinados narcotraficantes, información que es de dominio público. Existen 22 celdas en las que viven 44 personas. No hay hacinamiento.

En los pabellones B, C y D se encuentran detenidos los “delincuentes comunes”: “arranchadores”, “lanzas”, “estruchadores”, “accesoristas”, “brujos”, “polillas”, “mansalveros”, “lagartos”, “giles”, “matones”, detenidos políticos, extranjeros con adicciones fuertes, etc.¹.

En el pabellón B se percibe una situación bastante precaria y es el sitio donde más persiste el tema de la violencia. El hacinamiento es elevado, a pesar de ser el pabellón más grande, la cantidad de internos que recibe es desproporcionada. Su infraestructura se encuentra en muy mal estado. Tiene 114 celdas con un promedio de seis personas por celda, que en ocasiones excede hasta ocho internos. Existe un número importante de afroecuatorianos, indígenas y mestizos.

En el pabellón C se guarda una relativa calma, y como producto de su organización interna se ha logrado desplazar algunos de los tormentos carcelarios. Se lo denomina “el mejor pabellón del país” y allí existe una alta población de extranjeros, especialmente colombianos. Tiene 57 celdas y un promedio de tres personas en cada una.

El pabellón D cuenta con 66 celdas, con un promedio de cuatro internos por celda. Es el pabellón donde predominan los ecuatorianos, con un número significativo de colombianos; los delitos más frecuentes cometidos son robo y tráfico de drogas.

En el pabellón E se encuentran, en su mayoría, reclusos por acusaciones en torno a delitos sexuales o drogadictos corrientes que han contraído “deudas”, en el lenguaje carcelario, personas que tienen “cule-

¹ Alguna terminología que se utiliza para definir las causas por las cuales una persona ha sido detenida.

bra”, es decir, que tienen un inminente riesgo de ser agredidos o asesinados por internos de otros pabellones, debido a retrasos por concepto de droga. Cuenta con 34 celdas, cada una habitada por, en promedio, tres internos.

El F es denominado el “pabellón más peligroso del Ecuador”. Aquí no se comparten celdas, un interno vive solo en su espacio. En él se encuentran reclusos los “más buscados” e internos conocidos como los “come muertos”, quienes, tras haber entrado a la cárcel por homicidio, han vuelto a matar ahí dentro.

También existen las oficinas del comité de internos, de tratamiento jurídico, educativo, diagnóstico, seguridad y la dirección, calabozos, gimnasios, baños y duchas comunales, garitas de guardias, panaderías, celdas donde se arreglan celulares, espacios para la iglesia evangélica, el Hogar San Pablo, la escuela, el taller de carpintería y metalmecánica, celdas para peluquería, lavado de ropa, tatuajes o arreglos eléctricos, sitios donde se fabrica “chamber”², etc.

Con la descripción realizada del entorno carcelario se puede concluir que existe una construcción social discriminatoria que se fundamenta en la estratificación económica de los privados de libertad, con respecto a la ubicación, trato y permanencia en el penal. Con palabras de los privados de libertad: “El que está en el penal o que corre la peor suerte en el encierro no es la persona que ha cometido faltas graves, sino el que no tiene plata” (Diario de campo, 2008).

En definitiva, se verifica “la existencia de una sociedad en pequeño”³.

Cotidianidad carcelaria

En la historia del sistema penal, la violencia pública o privada, abierta o velada, asume diversos usos: desde condicionar la disciplina para la constitución de subjetividades, hasta significar un ritual de dominación, como lo plantea Foucault. Las instituciones punitivas ponen en marcha estrategias de violencia diseminadas en el complejo burocrático (Pratt, 2006) y

2 Bebida alcohólica fabricada de manera “ilegal” en el penal.

3 Palabras de la coordinadora nacional de tratamiento en una entrevista realizada.

en responsables profesionales de alto rango “técnico y moral”, descentralizando así la responsabilidad del castigo, volviendo la coerción una práctica rutilante, constante y que, en muchos casos, llega a niveles imposibles de creer.

La “rehabilitación” o “formación” es un proceso de sujeción a los códigos de la sociedad capitalista, que se sustenta en varios momentos:

- Relaciones familiares
- Relaciones sociales
- Relaciones escolares
- Relaciones laborales
- Relaciones punitivas, penales, carcelarias
- Relaciones de pareja

Desde este punto, se afirma que la cárcel es la continuación del ejercicio de poder. El *modus operandi* óptimo de disciplina por parte del poder es la auto-disciplina, es decir, cómo la práctica correctiva transgrede las fronteras más develadas de represión y se diseminan en todo el conjunto social. La investigación considera que la cotidianidad carcelaria es un proceso acentuado y constante de represión-coerción externa o interna, que produce dolor a los jóvenes privados de libertad.

El tiempo y espacio en la prisión

...durante dos años o cinco, quizás diez u ocho (si no te comportas mal), tendrás que “vivir” metido en una cueva de concreto húmeda de dos metros de ancho por cuatro metros de largo. Después de haber cumplido este proceso podrás volver a llamarte “ciudadano”...

...antes de volver a ser persona tendrás que colindar con el vicio, con el hacinamiento, con que la comida no tenga sal y donde no haya más que aspirinas para calmar un dolor canceroso o una rotura de hueso...

...vamos, hombre, oveja descarriada, durazno sin perfume: qué te cuesta sentirte nada, es decir *nada* y entender que a tu paso han perdido su verdor las hojas...

...no exageres, mamífero, una enfermedad terminal no es cosa del otro mundo, a la final ya somos muchos los pobladores del recinto...

...y mientras tanto mis hijos, haciendo honor a su padre, están aprendiendo a enroscar cuellos y desviar tabiques antes de despojarlos del oro ¿Y mis hijos? ¿Salvándose de nuevo del falo del profesor de la escuela? ¿Qué será de la María o el Manuel? ¿Qué habrán sentido cuando me sacaron de las colchas a puntapiés acusándome de corromper a jóvenes dotándoles de las yerbas y polvos mágicos?...

...no te angusties, me digo a mí mismo en el cuarto de dos metros por cuatro de ancho que comparto con tres infortunados más, "el cacho", "el cujinais" y el enfermo terminal que lleva por nombre "la sombra"...

... no te angusties, hombre, a la final no sé si estaría mejor afuera....

La celda

...y si me comprara un camarote de cemento para permanecer los próximos años: quizás no me enferme de gripe. Necesitaré mil o dos mil dólares, si me propongo trabajar dieciséis meses con veintitrés días de seguro tendré para adquirirlo. Bueno, si hago un esfuerzo más grande acuñaré tres mil quinientos dólares y compraré una alcoba penitenciaria en mejores condiciones, ¡aquí de seguro no se me pegará la gripe!, y podré invitarle a mi mujer a "la quedada"⁴! (¿se acordará de mi?)... bueno, si no, la gripe no es un virus tan grave...

"A ambos nos rodea el muro de una cárcel
los dos éramos proscritos;
el mundo nos había arrojado de su seno
y Dios de su providencia,
y el cepo de hierro que acecha al pecado
nos había hecho caer en su trampa" (Wilde, 1997).

4 Sistema generado en la cárcel para que un familiar; generalmente la esposa, pueda pasar una noche en la celda con el privado de libertad.

...a las seis de la mañana ser contado por si acaso se me haya ocurrido la brillante idea de cavar un hueco por el excusado y largarme, después a recibir colada con pan, al medio día al "rancho"⁵: el menú, el mismo de hace treinta y seis meses atrás (espero que sea lunes o viernes o día del reo para recibir una mejor ración), a las cuatro y media otro "ranchito", a las cinco a ser contado de nuevo (por desgracia todavía no me arrojó a romper la pared con las uñas e irme), a las nueve de la noche a la celda a dormir (tengas o no sueño), o a "sesionar"⁶ o tragarte los minutos para que pasen rápido y esperar que mañana sea día del recluso para comer pollo frito...

La coima

Podemos anotar como otra de las características cotidianas de la realidad penal la existencia de una práctica deshumanizadora, corrupta y corruptora hacia los detenidos, que busca la de-formación de las personas que han perdido la libertad, hundiéndolas en el círculo que genera una economía base para el parasitismo policial y que descarga al Estado del riesgo de ser afectado estructuralmente. Uno de los dichos más repetidos es "la universidad del crimen es la cárcel, ahí se profesionalizan". Frente a esto podemos anotar la existencia institucionalizada (aunque soterrada), del sistema de la coima: para que ya no te peguen, coima para que no te increpen delitos que no has cometido, coima para que no te encarcelen así hayas delinquido, coima para expender droga al interno, coima para poder consumir drogas sin ser molestado, coima para ingresar bebidas alcohólicas a la cárcel, coima para salir de la cárcel por las noches en busca de diversión, a pesar de ser una de los "más buscados"⁷, coima para no ser agredido por otros detenidos, coima, coima, coima...

5 Dialecto carcelario para denominar la hora de comida.

6 Reunión de dos o más internos para consumir drogas.

7 Se hace referencia a un conocido narcotraficante ecuatoriano.

El objetivo de la cárcel no es solo salir, sino salir vivo

Ser “antisocial” se relaciona con ser precario, por no contar, en términos económicos, con los recursos que te permiten mantener a los tuyos, estar marcado por la imposibilidad de cubrir las necesidades básicas de la familia, por el desprecio social, por el desprestigio corporal que repele al resto, por la exacerbación de todos los vicios y por ser víctima de la incertidumbre permanente. La cárcel alberga el sufrimiento que los discursos de la seguridad ciudadana no pueden sentir. La cárcel añade un malestar que al ser un régimen arbitrario es una hemorragia de agresión. El sistema penitenciario de este país no funciona como en la norma escrita, funciona por la ejecución arbitraria de la misma y puede incluso funcionar en contra de la norma de la manera más descarada.

En una entrevista a una informante calificada⁸, se planteó que los niveles de arbitrariedad se elevan a tal grado, que el derecho a la prelibertad en la Cárcel de Mujeres de Quito puede ser negado por las siguientes consideraciones médico-periciales: *la interna presenta un cuadro de mediana proclividad delictógena* –se debe entender como una persona que tiene la *enfermedad del delito* (!)–. En otro parte médico-pericial se expresa que la detenida *padece de infantilismo sexual* (!). Se evidencia con absoluta claridad el resultado casi cómico contenido en los informes del “personal técnico-especializado” que labora en las cárceles.

La incertidumbre es otra característica del sistema penitenciario. El 70% de la población carcelaria se encuentra, actualmente, sin sentencia. Esto evidencia el estado de zozobra al cual son sometidos los reclusos. Estar confinado al encierro con la certeza de estar un tiempo corto, mediano o largo, permite la planificación del tiempo de estancia obligada en la prisión (ya nos hemos referido a las condiciones de encierro); sin embargo, no saber el tiempo que un privado de la libertad va estar en el encierro, significa no tener la más mínima posibilidad de planificar y proyectar de manera práctica la vida. Este elemento deprime aun más las ignominiosas condiciones de existencia que hay en las cárceles.

8 Entrevista realizada a la docente universitaria Andrea Aguirre.

En una entrevista realizada a un joven privado de libertad del penal García Moreno, él planteaba, de una manera tan pragmática que nos resultó espeluznante, que “el objetivo en la cárcel no es solo salir, sino salir vivo”. La agudeza del testimonio deja constancia enfática sobre las múltiples estrategias de sobrevivencia que se deben implementar *para poder salir vivo* del interior de una cárcel. Qué escabroso y empinado se vuelve pasar los días sintiendo el acecho de la muerte, que no se presenta de manera directa la mayoría de las veces, sino que se manifiesta con sutileza en los pasillos, las celdas, los baños, los tribunales, las salas de lo penal, la comida, los autos procesales, los permisos para ir al odontólogo y recibir aspirinas. Independientemente de cualquier reforma prevista hasta estos días, la cárcel no ha modificado el sentido primordial de ser un sitio de profundo dolor; un espacio de encuentro entre la sobrevivencia y la muerte.

Guías, bandas y el Comité

El poder no es un juego ni un carnaval; el poder se ejerce, se ejecuta y subdivide en micro poderes que permiten la reproducción ideológica del sistema de dominación de clases (Foucault, 1999). Sin embargo, también los roles de poder al interno aparecen como mecanismos de cuidado frente a las amenazas propias de la cárcel: abusos de la autoridad, enfrentamientos con bandas contrarias o “tener culebra”, o “frentear a los vivos”. Así se identifica la existencia de un macro-poder conductor ideológico de la sociedad, que es vehiculado en la cárcel de manera consciente e inconsciente, en mayor o menor medida, por tres tipos organizaciones:

- El Estado identificado en los *guías* penitenciarios.
- El lumpen proletario organizado a través de *bandas*.
- Los privados de libertad organizados en el *Comité de Internos*.

9 Conflictos serios con uno o varios internos.

Así, para el Estado, los niveles de funcionalidad son variables en cada uno de estos estamentos de poder. Tanto los guías como las bandas son altamente funcionales, dado que de manera implícita brindan la opción de crear una economía de base que permite al Estado deslindarse de la responsabilidad de generar opciones productivas a un sector significativo de la población, que vive en torno a actividades delictivas, y que además, en términos políticos, esto no implique un problema, fuera de la mala imagen que representan socialmente. El Comité de Internos le significa, al poder, un problema y un aporte, puesto que al ser una organización de carácter político, defiende los derechos de los privados de libertad, sin embargo, aunque en menor proporción, es una instancia que repite los códigos del poder, el de la autoridad, por ejemplo, y así, favorecen medianamente al sistema penal.

El reconocimiento que tienen estos estamentos también difiere. En el caso de los guías, se da en torno a la utilización del derecho jurídico como mecanismo de coerción, o al abuso de la autoridad, que en la mayoría de los casos es más temida.

Para las bandas, la vía de reconocimiento y sujeción es la administración de *droga y violencia*, convirtiéndose justamente estos elementos en los pilares básicos del cotidiano penitenciario. El control de la droga, a través de la violencia, es la mayor razón de los conflictos y “desmanes”, proceso que resulta, en los hechos, avalado, de manera hipócrita, por la institucionalidad del Estado, a través de los guías.

El Comité de Internos es una organización con matices políticos que se encarga de la lucha por los derechos de los privados de libertad y que ha sido fortalecida en los últimos años, adquiriendo una fuerza importante. Ha permitido modificar para bien la realidad penal. Por ejemplo, las extorsiones o los robos han disminuido, lo que ha permitido alcanzar la legitimación frente a la población carcelaria, incluyendo a las bandas, que respetan las acciones que se toman, como en el caso de motines y reclamos hacia la Dirección de Rehabilitación.

“Aniñados” y “polillas”

Es regular encontrar criterios, por los pasillos del penal, en torno a la existencia de dos segmentos socialmente definidos y diferenciados uno de otro: “aniñados” y “polillas”.

Los aniñados son los privilegiados por el Estado y las leyes, ya que por tener una mejor situación económica gozan de derechos y ventajas que no tiene el interno común y corriente. Esto se evidencia, por ejemplo, en el hecho de no compartir celdas y estar en el único pabellón, aparte del F, en que no se registra hacinamiento. Tienen varias adecuaciones al interior de las celdas (*jacuzzi*, inclusive) y evaden con relativa facilidad las acusaciones graves. Por otro lado, este grupo es proclive, en caso de tener dinero y carencia de reconocimiento público, a ser extorsionado por parte de las bandas, y en períodos de amotinamiento son focos de robos.

Los polillas son la representación de la “situación límite o extrema” (Agamben, en Núñez Vega, 2006). Reflejan el rincón último del escalafón humano, el rol que cumplían los bufones en la peste negra europea de mediados de milenio pasado. Son los ejecutores de las prácticas más horripilantes de una deshumanización que es tremendamente funcional para los requerimientos carcelarios, al ser la imagen del “ejemplo malo”, “de lo que no hay que hacer”¹⁰. Aunque existen polillas en todo el penal, a excepción del pabellón A, la mayoría se encuentra recluida en el pabellón F, aquí, como se mencionó, también son conocidos como los “come muertos”. En el Diario de campo, 2008 se recoge el relato de un polilla, lo presentamos de manera sucinta a continuación.

“Tengo 23 años, soy de Manabí, aquí en el pabellón estamos presos 38, no nos dejan salir mucho tiempo al patio pues dicen que somos peligrosos (gesto), la mayor parte del tiempo pasamos en las celdas. No nos caen bien los detenidos de otros pabellones, pues sabemos que ellos también se ahuevan a venir acá, por eso es que cuando a uno de esos manes les mandan para acá les hacemos huevadas, a ustedes no les

¹⁰ Frese muy recurrente que utilizan los padres para adiestrar a sus hijos.

hacemos nada porque han venido acá a presentar su arte¹¹ y acá nunca ha venido nadie, ni nuestras familias ya vienen. Nunca me he enamorado ni he tenido novia, no me gusta comer la comida que aquí dan pues dicen que le ponen azufre y después no se me 'vaya a parar'¹² y no quiero arriesgarme. Yo aprendí a robar desde los ocho años, he estado preso tres años en Portoviejo y un año y medio en la 'peni'¹³, ahora me toca 'pagar esta cana'¹⁴. Mira, aquí nadie es inocente y nadie está aquí por no haber hecho nada. Yo no le debo nada a nadie, los que me debían algo ya están 'cobrados'¹⁵ y como yo ya estoy preso aquí, qué chucha, si es que tengo que hacer el 'camello a alguien'¹⁶, yo le hago de una, a la final ya estoy aquí".

La crudeza del testimonio habla por sí sola. Ahora, lo terrible del asunto es que el Estado y el sistema penal, en lugar de buscar caminos que permitan solucionar esta problemática, la fomentan. La sustentación de esta afirmación recorre todo el desarrollo de esta investigación. Agregamos un acontecimiento percibido en un recorrido de campo por el pabellón F: en horas de la tarde, cuando se iba a "enjaular" a los reos, los guías (insistimos en su condición de representantes del Estado) "permitieron" la recepción de un paquete considerable de drogas para el consumo nocturno de los internos. Esto no es un caso aislado sino recurrente en la cotidianidad de la prisión. Por informaciones proporcionadas por los privados de libertad, se conoce que muchos guías son parte del tráfico interno de drogas y que muchos internos han sido víctimas de ataques sexuales de ciertos guías penitenciarios. Así, la imagen del guía para el preso es la de un asalariado bestializado por la cárcel; visión que se repite desde el otro ángulo, por parte de los guías hacia los presos. En testimonios recogidos de guías penitenciarios, se advierten afirmaciones como: "¡los presos son una mierda!", "esa gente no vale nada", "usted piensa distinto acerca a esos, porque a usted no le han matado

11 Hace referencia a la presentación de la obra *Los santos inocentes*, del Grupo de Teatro Mapawira.

12 Se refiere a la impotencia sexual.

13 Penitenciaría de Guayaquil.

14 Estar en la cárcel.

15 Tomar venganza.

16 Sicariato.

los hijos" (Testimonios de guías penitenciarios del penal García Moreno, Diario de trabajo, 2008). Una realidad compleja que avizora la continuidad de un escenario conflictivo.

El castigo como modelo disuasivo

El castigo impuesto a los sectores lumpenizados es una práctica disuasiva que el modelo disciplinario crea para intimidar al resto de la población. La presentación pública de los resultados delincuenciales en los cuales, se encalla al ejecutar una postura improductiva y atentatoria hacia la normativa social busca, en lo fundamental, la *coerción*. La existencia de un segmento poblacional que tiene como *modus vivendi* los *actos delictivos*, debe entenderse conjuntamente con los jóvenes privados de libertad, no como un resultado de la nocividad moral de las personas, sino como un condicionante que la sociedad capitalista crea como mecanismo de escarmiento e intimidación.

Alias y formas dialectales

A continuación presentamos algunos de los alias y formas dialectales utilizados por los internos del penal García Moreno, que permiten retratar los imaginarios de la población carcelaria respecto al otro. El análisis lingüístico de la terminología siguiente¹⁷ también permite entender el desarrollo de la construcción estética que predomina en los suburbios y el centro de detención.

Formas dialectales

Chapa. Chuchea tus nalgas. Sapo. Hola mi porno. Flex. Guarecer and guarecer. Lengua lame escroto. Mise. Buey. Cachorro. Perro vago. Bisnes.

17 Términos recogidos en el taller de montaje de la obra de teatro con los privados de libertad.

Craizy. Rata. Grifo. Bareto. Movie. Hipotálamo de nuez. Tortilleras. Quiubo. Pirobo. Mal parido. Gonorrea. Pailas. Gran hijo de puta. Ñero. Chive. Gran marica. Triple hijo de puta. Perrito. Parcerero. Hola gran huevo. Respete a la gente, ñero. No sea gonorrea. Eres reputa. No sea pirobo. Sapo hijo de puta. Eres pirata. S.B.I=sapo bobo hijo de puta. La zorra. La chancha. La chiva. La puta. Nada que ver, chamo. Deja el visaje. De una mariluna. Sisas brother. Sufre sufridor. No creas en el sistema. Si no quieres tener culebra quédate quieto. Si me va a poner un dedo encima mejor máteme, porque a la culebra hay que darle en la cabeza para que no se vuelva a levantar. La culeona tu madre, la que culeó con tu padre, la que fue tu comadre. Once que te coge el doce. Conmigo no se juega, pirobo. A los ñeros no se les humilla, pirobo. Así fácil y sencillo, como dice la cucaracha bajándose del grillo. El amor es una locura, que si el cura lo cura es locura del cura. Eso para que los sapos me critiquen. Ya lagarto, a ver lo que sabes. Te mandaron o vienes solo.

Alias

1. Madurito	21. Piraña	41. Polilla	61. Churro Chepe	81. Cocoliso
2. Motosierra	22. Manco	42. La fuga	62. Churpin	82. El negro
3. Guaraná	23. Chavo	43. Saharbeman	63. Capirucho	83. El aros
4. Gatillo flojo	24. Novita	44. Chasta	64. El tuercas	84. La tropa loca
5. Cucaracha	25. Papayón	45. Gato	65. La pesadilla	85. La aseca
6. Gaytored	26. Tu taco el flaco	46. Tiburón	66. Gato seco	86. Gordo
7. Pisto loco	27. Cabeza de pulga	47. Mascota	67. Banda loca	87. Hippie
8. Chorizo	28. Peterete	48. Kiko	68. Enano	88. Dadi
9. Coca cola	29. Media vaca	49. Carro loco	69. Chino	89. Barbua
10. Morocho	30. Curva	50. Polín	70. Abuelo	90. Cacho
11. Gato negro	31. Piccito	51. Sacy	71. Lorena	91. Rokero
12. Pastor	32. Zapatito	52. Boigan	72. Mico	92. Pelón
13. Burro	33. La pelada	53. Chamo toto	73. Chilindrina	93. Frodelfo
14. Viraño	34. Z maldito	54. Calcibón	74. Chocado	94. Mamacita
15. Cerrillo	35. Cachudo	55. Serrucho	75. Sueno	95. Kinkon
16. Hornado	36. Tres en razas	56. Moncho	76. Pasas	96. Joselito
17. Tigre	37. La sombra	57. Chaparro	77. Palanqueto	97. Pantera
18. Lagartija	38. Payaso	58. Cusunche	78. Loco Freddy	98. Pesadilla
19. Malandro	39. Come hombre	59. Chiquito	79. Serefro	99. Dientón
20. Chuleta	40. Lagarto	60. Siete patas	80. Ojo de oro	100. Tonto

Recursos de supervivencia

*Ni tan vivo, ni tan "gil"*¹⁸

Esta es una de las expresiones más frecuentemente escuchadas en los corredores del penal y en las calles de cualquier barriada de la ciudad.

En esta frase se constata la creación de estrategias que permitan sor-tear los escollos que afectan, digámoslo así, la tranquilidad de los privados de la libertad. "Si no me buscan, no les busco", relata un interno del penal; "haz lo tuyo y no pares bola del resto", comenta otro joven recluso.

En el argot popular carcelario, se pueden comprender muchos meca-nismos de supervivencia, y de relación con el otro, y el entorno. De esta manera el "ni tan vivo" se aplica al hecho de entender la marginalidad como algo que demanda cierto riesgo, cierta peligrosidad, como un espacio de respeto y de florecimiento de posiciones mesuradas, con la finalidad de cuidar la vida, y donde las exaltaciones o, "tirar parada"¹⁹, se convierten en fuertes razones para detener la existencia de manera abrupta por el rumbo del lumpen. Este análisis se fortalece al escuchar repetidamente, durante el desarrollo de la investigación, exclamaciones como: "¡para un loco hay otro más loco!", o "¡yo como bueno, bueno, pe-ro como malo, bien hijueputa!" (Diario de campo, 2008).

Y el "ni tan gil" equivale a la apropiación de conductas violentas, que desatiendan cualquier impulso cándido y obliguen a generar respuestas en caso de recibir alguna afrenta, la misma que en la relación de poder en los sectores lumpenizados está dada por la gresca y la violencia física.

Frases, gestos, sonidos, todas las expresiones del discurso no verbal carcelario, lejos de ser manifestaciones superfluas, son la significación de una especie de *poética de la supervivencia*, que es de dominio general de la población de este lugar, y no se encuentra destinada solo a un grupo de la misma.

Se podría concluir, con base en esto, que la aplicación de las estrate-gias de supervivencia nacen en procura de generar espacios por fuera

¹⁸ Frase recogida en un titular de prensa, a partir de una entrevista realizada al popular rockero quiteño "Bacerola Mosh".

¹⁹ Generar una postura hostil hacia el resto.

de las "oportunidades" que oferta la Dirección de Rehabilitación, lo que, a la larga, es entrar en el juego de disputa interna de poder; para escapar de la cotidianidad penal, a sabiendas de que esto conlleva un costo elevado: "el delincuente rompe la monotonía y el aplomo cotidiano de la vida burguesa" (Marx, en Rivera Beiras, 2004).

En términos operativos, el sistema penal no ofrece nada más que irrisorias canchas deportivas, iglesias evangélicas y todas las facilidades para volverte narcótico-dependiente, y despedazarte en vida.

Frente a esto, es importante resaltar los esfuerzos mantenidos por los privados de libertad de manera individual o articulados en el Comité de Internos, en su lucha por salir de su situación a través de la creación de talleres y espacios de creación artesanal y de oficios.

Los talleres y la autogestión

Una de las líneas metodológicas del presente trabajo es la investigación-acción, con la finalidad de integrar como elementos constructores del trabajo escénico, tanto a los jóvenes privados de libertad, cuanto al grupo de Teatro Mapawira. Para esto, es importante entender varios de los espacios construidos con esfuerzos propios de los internos, y del Comité, con el fin de dignificar en algo su estancia en el penal.

Existen talleres de carpintería y metalmecánica permanentes, los mismos que funcionan en la parte lateral de los patios del pabellón C. También funciona una escuela, por las tardes, en nivel escolar. Recientemente se crearon los talleres de pintura y de teatro, que al igual que los de oficios no cuentan con el respaldo de la Dirección Nacional de Rehabilitación Social, por lo que se vuelve un ejercicio de temple que estos puedan existir, dado que las máquinas, el mantenimiento y el material son responsabilidad de los presos que trabajen ahí.

Se identifican, sobre la base de estas experiencias, dos elementos:

- Al sistema carcelario no le interesa respaldar procesos formativos que, desde su práctica, critiquen la inoperancia de la dirección y busquen formas autónomas de rehabilitación.

- Existen motivaciones, en varios internos, para crear espacios de expresión manual, plástica o corporal que canalicen la disponibilidad de tiempo con la que se cuenta, y sirvan de mecanismos para decir, para hablar.

Estas premisas organizativas permitieron que el trabajo de formulación de creación de una obra de teatro en la cárcel fuera posible, a pesar de las múltiples dificultades existentes, como no tener facilidad para ocupar las instalaciones, cerrar espacios para hacer presentaciones, menosprecio de los procesos creativos con internos, etc.

Acerca de las teorías en torno al castigo

Para ser verdaderamente fiel al espíritu de Foucault, ¿no habría que leerlo como él mismo había dicho que leía, y de ese modo solamente? (...) no para obtener conocimientos, sino para sacar de allí reglas para construir su propio objeto.

Pierre Bourdieu

Desarrollo histórico de los discursos punitivos

Se consideró importante para la configuración de los supuestos teóricos del estudio, la identificación de ejes temáticos que clarifiquen la base histórica desde la cual se conforman: a) la racionalidad modernizadora civilizatoria y los discursos e ideología de la modernidad, b) los sentidos y prácticas de representación, castigo y punitividad del poder, y c) los posibles usos y aplicaciones de la base teórica crítico-social al servicio del constructo referencial-analítico, que permitan al arte y al teatro contar con un contexto amplio que rompa el inmediatismo escénico y la entelequia intelectual, con la finalidad de facilitar la construcción de un proceso creativo, crítico y consciente, conducente a experimentar una

verdadera libertad poética que sea aplicable a los procesos creativos de los seres humanos privados de libertad.

La selección de autores y discriminación de los estudios que se utilizaron para resolver estos propósitos, fue una tarea compleja, dada la abundante bibliografía sobre un tema que, además, se incrementa día a día; no obstante, se consideró necesario reparar en aquellos autores que, de una manera u otra, constituyen referentes obligados para analizar las formas de construcción de la ideología, el poder, el sistema punitivo y la proyección del arte en condiciones de “excepción”.

A lo anterior se suman investigaciones ignoradas por la oficialidad académica, debido a su intensa crítica al sistema y porque su aplicabilidad conduce, inequívocamente, a un camino de transformación estructural de la sociedad.

Discurso del castigo en la Ilustración

La Ilustración, definida como un movimiento polifacético, sostén del pensamiento burgués, se consolida en el siglo XVIII, en los albores de la Revolución industrial. El advenimiento de este pensamiento de nuevo corte es parte de un proceso cismático de las estructuras económicas feudales, y también de los métodos de castigo latifundistas; en este sentido, la prisión y las “novedosas” tecnologías de castigo, utilizadas hasta ahora, tienen sus antecedentes en el pensamiento ilustrado.

La base de este nuevo ejercicio de poder burgués se edifica mediante el fortalecimiento del andamiaje jurídico y de la lucha contra ilegalidades antes permitidas, en procura de legitimar la operatividad del nuevo discurso punitivo.

Uno de los representantes más insignes de este pensamiento y de la sociedad capitalista, como advierte Foucault²⁰, es Jeremías Bentham, quien pergeña la construcción del denominado “Proyecto Panóptico” y de la mano de las nuevas tecnologías del castigo construir la imagen de

20 Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Editores Siglo XXI. Madrid. 1998

la sociedad disciplinaria. Se plantea el castigo como “un bien que produce felicidad” (Foucault, 1998), disuasión y aleccionamiento.

Se desarrollan los conceptos de *utilitarismo*, que entiende la aplicación de castigo de acuerdo a la utilidad social, *contractualismo*, que hace referencia a la relación establecida entre el infractor y el acusador (la ley, el Estado) a través de la demanda, y *retribucionismo*, entendido como la proporcionalidad de la pena en relación al delito.

El positivismo y el castigo: hacia la impecabilidad punitiva

Las teorías positivistas parten del texto *Discurso del espíritu positivo*, de Augusto Comte, y se fundamentan en la comprobación científica a partir de datos preferentemente cuantificables y objetivables (Rivera Beiras, 2004).

En el campo penal, esta teoría se traduce en los discursos en torno a la *peligrosidad*, a la *proclividad delincencial* y a optar por la actuación *preventiva* en el plano social, por parte del Estado.

Se desarrollan tentativas de tecnificación del proceso penal, como en el caso de la Escuela Criminológica Italiana, que, de la mano del sociólogo S. Cohen, plantea el viraje histórico del Estado y su constitución en un ente centralizado, racionalizado y burocrático que se encargue de controlar y castigar la desviación y las *toxomanías criminales*.

El positivismo otorga un protagonismo a lo psiquiátrico, dado que la mente es *proclive a cometer actos delincuenciales*. El tratamiento médico-pericial es la premisa de la “terapia penal”, la reforma de las conductas delincuenciales es posible gracias a la inmersión psicológica en el método correctivo.

El *correccionalismo*, lo que buscaría es, por un lado, la tutela penal y, por otro, la creación de un sistema protector; de esta manera, todo es susceptible de cuantificación, inclusive el pensamiento y el comportamiento; y dado que los resultados, de la “terapia penal” se expresan en cambios conductuales de la persona “enferma”, tendrán que ser susceptibles de demostración.

Esta escuela centra el origen del delito en el determinismo patológico sustentado biológicamente. El abanico contenedor de esta "enfermedad" se despliega con opciones que van desde lo atemorizador, lo correctivo, hasta el castigo indeterminado.

Crítica del ordenamiento punitivo: una mirada desde el marxismo

El marxismo entiende que uno de los síntomas de descomposición de la sociedad, connatural a la formación social capitalista, es la fragmentación de las personas. Y mientras más intensa es la acción desmoralizante del sistema, las personas, los obreros, tienden hacia la delincuencia.

Se ubica el nacimiento de una capa poblacional, el *lumpen proletariado*, como una descarga al mercado de trabajo de la súper población sobrante y la justificación de una legislación penal punible.

Para el entendimiento marxista, el derecho no es sino la justificación histórica de la clase dominante para hacerse del poder. Así, al castigo se lo ubicaría como un fenómeno social supeditado al mercado, y como una función política que faculta el uso de la fuerza y la ideología represiva (Rivera Beiras, 2004).

Si bien es cierto que Marx y Engels no trabajaron centralmente el tema de las relaciones del poder expresadas en el derecho, otros marxistas, con las herramientas analíticas del materialismo dialéctico e histórico, criticaron la superestructura jurídica.

Georg Rusch y Otto Kirchheimer plantearon que, independientemente de los conceptos jurídicos, el castigo actúa, siendo así parte del sistema punitivo, que no trata de la pena sino al criminal, y que en cada una de las formaciones sociales han existido métodos de punir que se adaptan a las circunstancias productivas. Plantean, también, cómo la pena busca, de manera coactiva, intervenir directamente en la lucha de clases, relegando a un segundo plano la criminalidad.

Por su parte, Evgeni Pushukanis entiende el derecho como la regulación y expresión de las relaciones de poder, asegurando que preserva, asegura y refuerza la legalidad capitalista. Los alegatos jurídicos entorno a la igualdad ante la ley buscan invisibilizar las enormes diferencias que

existen entre las clases sociales, y denuncia la jurisdicción del Estado burgués como "terrorismo organizado de clase".

Para finalizar, citamos la concepción de Douglas Hay, que entiende la pena como una mercancía que es susceptible de transacción entre el delincuente, que ha contraído una deuda, y el Estado, que tiene que cobrarla. Denuncia también, la utilización de la discrecionalidad judicial como un método de ocultamiento y de significación de un cambio comercial, legal, justo, equitativo y de buena fe.

Autores especializados

Althusser y los Aparatos Ideológicos del Estado

Es importante trabajar con base en los aportes de Althusser en lo que se refiere a los Aparatos Ideológicos del Estado. En el modelo de la propuesta marxista diseñada por el autor, se propone que en la base económica de la sociedad, y como resultado del proceso de organización del trabajo, se da una relación antagónica entre el desarrollo de las fuerzas productivas y las relaciones sociales de producción, las mismas que han tenido procesos asincrónicos en la evolución histórica.

Sobre esta base económica se levanta la superestructura de la sociedad, en la cual el poder se ejerce a través de los aparatos represivos (ejército, policía, fuerzas de seguridad militar) y de los Aparatos Ideológicos del Estado (AIE), entre los que se identifican la prisión y la escuela. Los primeros priorizan la violencia como forma de ejercicio del poder; los segundos provocan la transferencia ideológica y la construcción de discursos que ordenan los roles del individuo con base en su pertenencia de clase. No obstante, los AIE también utilizan determinadas dosis de violencia para afirmar las actitudes sociales no deseadas y que tienen relación con el acatamiento del orden, el sostenimiento del sistema y la reproducción de una ideología basada en la pasividad, la acriticidad y el respeto a la propiedad privada.

Foucault y el meticuloso ejercicio de poder

Para identificar los procesos en los que el poder se expresa en su forma más sutil y subrepticia, se considera fundamental la lectura de Foucault.

“El poder se ejerce, más que se posee” es la frase desde la cual explica que su propio constructo esencial se desparrama en los procesos de la cotidianidad. No se limita, por tanto, al manejo de una hegemonía política y militar; sino a la posibilidad de que quienes lo ejercen sean, al mismo tiempo, el eslabón y la parte de una estructura social muy compleja, que tiene la prisión como uno de los vehículos de disciplina y orden social.

El poder, para Foucault, se filtra en los intersticios de las relaciones inter-subjetivas, cualquiera sea su naturaleza; existe y se manifiesta en todos los espacios y circunstancias del convivir público y privado, por lo cual no se podría precisar la existencia de un centro de localización. Más bien se lo encontraría descentralizado, como una red que encuentra uno de los puntos nodales en la dinámica del proceso educativo, disciplinario, punitivo.

Afirma que los seres humanos en su singularidad ejercen poder; y este ejercicio incluye a todos los individuos (incluido el yo) como objeto e instrumento de su movimiento. Desde esta perspectiva, se trata de una práctica-atribución-casuística que permea toda la sociedad, *articulando e integrando las diferentes formas y cuerpos de poder: estado, escuela, prisión, hospital, lengua, derecho, sexualidad.*

Pero, y esto es lo paradójico, el poder no puede ser visto solamente como una herramienta punitiva o represiva; al contrario, suscita creativiades, produce objetos, saberes y verdades, y reformula y construye instituciones, puesto que, al producir saberes sobre la realidad, la produce. De esta manera, describe un poder poco estático, móvil y permeable, adaptable, cuyas esencias pueden y, más que esto, deben ser modificadas, cuando la construcción de la realidad así lo demanda.

Escuela y castigo

Dando continuidad al marco referencial, es preciso referirse a trabajos que describen espacios en los que se sucede el proceso disciplinador y que en la percepción generalizada constituirían centros de “formación” imparciales y de buena fe. En este sentido, como una hipótesis provocativa, se entiende tanto a la escuela como a la prisión como constituyentes de la formación-deformación de sujetos que han discrepado o ejecutado actividades no contempladas en el ámbito de acción de la sociedad auto-denominada “civilizada”. Al respecto, retomando a Foucault, quien plantea que “(...) la prisión estuvo desde los comienzos, ligada a un proyecto de transformación de los individuos (...) debía ser un instrumento tan perfeccionado como la escuela, el cuartel o el hospital y actuar con precisión sobre los individuos” (Foucault, 1999), se reafirma el criterio de concebir un espacio físico y conceptual como medio en el que, a través de la coerción y, si es preciso, de la violencia abierta, se reencauzan comportamientos reprobables y espurios.

El funcionamiento de las prisiones es un hecho socialmente aceptable, dado que su estructura represiva y excluyente es producto de la dinámica de las sociedades contemporáneas. Es decir, es la continuación de un marco institucional directivo y dominante inaugurado hace siglos y que marca las sendas de formación de pensamiento y de ejes conductuales que permiten la diferenciación entre los individuos “libres” y aquellos otros, “atados y privados”. Estos últimos, debido a su “anormalidad” y a sus conductas “extrañas”, no han adoptado para sí las normativas morales, éticas y conductuales del sistema, rompiendo, de esta manera, las reglas del juego social.

En resumen, se observa que la implantación del sistema penal requiere de un ejercicio despótico, infranqueable, ignominioso y perverso, más aún si se piensa en el funcionamiento de estos centros en Latinoamérica. A su vez, el sistema requiere, para su reproducción, de una sociedad sistemáticamente *ablandada* por prácticas coercitivas impuestas desde tempranas edades, con relación a las cuales la escuela se constituye como una institución de características similares a la prisión.

John Pratt y el proceso civilizatorio aplicado a la noción de castigo

El autor inglés (Pratt, 2006) ubica el desarrollo del sistema penal y los métodos de castigo en las sociedades angloparlantes atravesadas por su insistencia en el concepto de civilización, como el ingreso a un “rango superior” de la evolución humana, diferenciándose así de sociedades que, en su atraso civilizatorio, casi barbarie, reproducen prácticas en desuso y tecnológicamente precarias, que no se ajustan a los cánones del desarrollo moderno, propios del capitalismo.

Describe los métodos para reprobado acciones discordantes con la normalidad y explica cómo las terapias de expiación de acciones nocivas (horca, patíbulo, picota, etc.), que hasta principios del siglo XIX se aplicaban en plazas y carnavales públicos, fueron sustituidos, en el siglo XX, por métodos sistematizados de coerción privada que resultaban más “limpios” y menos cismáticos para una sociedad que había aprendido a aceptar, consciente o inconscientemente, el repudio, la invisibilización y la postergación de los condenados.

Aborda el cambio en los métodos de castigo del sistema penal moderno, y los procedimientos de profesionalización y burocratización de las instituciones de justicia, cuya tarea esencial sería, en adelante, la aplicación de una “rehabilitación civilizada”. En este caso, el discurso no prioriza el ejercicio de la violencia abierta e ilimitada, sino que los métodos cambian, se mimetizan, se esconden, se ocultan, se niegan, pero a la vez se ejecutan sistemáticamente.

De lo anterior se puede concluir que la evolución “civilizada” de los procesos de represión, vigilancia y castigo se afirma en una política discriminatoria que adjetiva al “otro” como loco, criminal, terrorista y, al descalificarlo, lo vuelve un objetivo para reprimir, encerrar y cuya personalidad anular.

Sumario

La conformación del marco conceptual referencial advierte una relación estrecha entre la evolución del sistema carcelario y la del capitalismo y

su base ideológica civilizatoria. Los presupuestos de partida tuvieron un proceso de verificación, y en lo medular expresan la existencia del sistema carcelario al interior del modelo de producción, el cual se reproduce sobre la corrupción, la sobreexplotación del trabajo y la primacía de la renta y la ganancia sobre cualquier otro valor de la sociedad humana. Así, se concluye con lo siguiente:

- La cuestión carcelaria, el sistema punitivo y las teorías sobre el castigo han sido ampliamente documentados por cientistas sociales, políticos, penalistas, artistas y filósofos, que desde distintos puntos de vista han legitimado o levantado una voz crítica hacia la razón penal. Cabe señalar que los posicionamientos de defensa del sistema punitivo están ligados, de una manera u otra, al poder estatuido que rige las instituciones administradoras de justicia y de castigo, y por otro lado, la crítica-teórica hacia el castigo sistémico ha procedido del contra poder; desde investigadores que han asumido las herramientas analíticas del marxismo o que, por lo menos, han tenido una tendencia que torna polémicos los métodos de anulación del sujeto social.
- En el contexto histórico en que se moderniza el sistema punitivo se produce, al mismo tiempo, la consolidación económica, geográfica y política del capitalismo. Este modelo genera e induce a la violencia que se aplica tanto en las filigranas más diminutas de la relación social, como lo advierte Foucault, como en las instituciones especializadas y aparatos ideológicos del Estado, como lo describe Althusser.
- La historia del sistema penal confirma que la violencia pública o privada, abierta o velada, asume diversos usos: desde condicionar la disciplina –constitución de subjetividades– hasta significar un ritual de dominación. Las instituciones punitivas ponen en marcha estrategias de violencia diseminadas en el complejo burocrático y en responsables profesionales de alto rango “técnico y moral”, descentralizando así la responsabilidad del castigo, volviendo la coerción una práctica constante y, en muchos de los casos, hasta inverosímil.

De cómo la cárcel se embarró de arte

“Fundar un banco es mayor delito que robar un banco”
Bertolt Brecht

*“En el obscuro jardín del manicomio
los locos maldicen a los hombres
las ratas afloran a la Cloaca Superior
buscando el beso de los dementes.”*
Leopoldo María Panero

Arte y marginalidad

Poética del “crimen”

A los monstruos solo podemos explicarlos desde nuestros miedos, son lo que no queremos ver; todos esos seres que están más allá del límite de lo “aceptado” por las normas y las convenciones sociales, son lo caótico y lo indomable, los desadaptados, los inadaptados, los excluidos. Los monstruos son libres, por tanto transgresores, e implican el quiebre del orden. Los monstruos se han construido en todas las épocas por nuestros temores a cualquier alteración social, individual o corporal, y aunque se definen como excepciones de la norma, en realidad la configuran. Cada monstruo tiene un original moral: “dime a quién temes y te diré qué orden predicas”.

La aplicabilidad del arte y la producción de objetos artísticos con sujetos sociales, que en apariencia estarían vedados a la creación por su condición social, económica, educacional, es uno de los componentes fundamentales para la conformación del marco conceptual que nos guía. El propósito medular de este capítulo es la legitimación de la creación artística en barriadas, cárceles o manicomios.

La defensa de lo marginal, de la vaguedad, de lo “improductivo”, de la afrenta, de lo corrosivo, de la homosexualidad, de la drogadicción sig-

nifica la aceptación orgánica, después de un ejercicio desmoralizador acerca de estas temáticas, de que la realidad humana se formula con dichos contextos; y que es muestra de una tremenda intolerancia menospreciar los enormes aportes estéticos y creativos que pueden emerger de esos espacios y prácticas diversas, y más aun negar su existencia. Es decir, adherimos a esta defensa del arte marginal frente a la práctica de las políticas culturales oficialistas.

Este reto no es un desafío inalcanzable. Resulta, incluso, accesorio, dado que la estética marginal se justifica por sí sola, ya que durante mucho tiempo varias manifestaciones de poesía, pintura, teatro, música, etc. han nacido de o han tenido como fuentes de inspiración las mazmorras.

“En verdad si prefiere al robo la obra de arte es porque el robo es un acto criminal que se irrealiza en un sueño, mientras que la obra de arte es un sueño de homicidio que se realiza en un acto” (Genet, en Sartre, 1967). De manera sartreana nos preguntamos, ¿dónde se encuentra el nexo entre la obra de arte y el “crimen”? ¿cuál es la conjetura que hilvana la desgarradora contorsión corporal y el frágil deslizar del acero en el sujeto desgraciado?, ¿por qué las pupilas de la expresión artística cortejan al más despreciable de todos los homicidios?, ¿acaso la magulladura, la cicatriz, son parteras del disfrute estético? El nexo inequívoco entre el arte y el “crimen” está en su conclusión funeral, en la carrera desesperada por alcanzar la muerte. Ser infringido por el óxido de la palabra poética, por el color de la navaja. El parentesco innegable entre la estética artística y la estética criminal: la muerte.

En el rito fúnebre encontramos un nuevo nacimiento. La muerte no es la acepción del fin, sino un principio vital, es un rito de preparación chamánica (Sartre, 1967). Este acontecimiento tan importante para las culturas del planeta nunca pasó desapercibido. La muerte corteja al riesgo, coquetea con la pisada más acentuada del toro, con el salto de los gavilanes por la peña.

Aquí se complementa una relación dialéctica y vital. Sin vida no hay muerte y viceversa. Y es precisamente desde esta base que la manera de dar vida al hecho creativo es rasguñar las alambreadas de la morgue, y de esta manera alcanzar un buen alumbramiento. Una de las confesiones al respecto la encontramos en *La cárcel de reading* (Wilde, 1997):

Y todos los hombres matan lo que aman,
Que lo oiga todo el mundo,
Unos lo hacen con una mirada amarga,
Otros con una palabra zalamera;
El cobarde lo hace con un beso,
El valiente con una espada.

(...) pero aunque todos los hombres matan lo que aman,
No todos deben morir por ello.

“Agarrar el toro por los cuernos”²¹, diríase en el adagio barrial. En la cárcel, como en el crimen y el teatro, no se aceptan medias tintas, y la búsqueda se centra en alcanzar la gloria a través de la condena, no del aplauso (Sartre, 1967), pues lo condenable es imprescriptible y por tanto tendrá resonancia en el tiempo. La comodidad es contraria a la creación y el arte busca la armonía escudriñando en la polaridad, en el salto al vacío, en el riesgo del “morir de no morir” del surrealismo de Eluard.

La identidad marginal permite llevar la honestidad al extremo, dado que pocos suponen asumir lo execrable de los otros. Así, la creación de personajes salidos desde la cloaca y su auto-reconocimiento como “cloa-queros”, permite un importante punto de partida del acto creativo. Los atestados gozan de presupuesto ético para atestar el entorno, los apestados pueden ahora apestar el mundo y, en ese proceso, subvertir lo entregado, destajar el pastel de cumpleaños cuyas velas jamás apagaron. El marginal ha pasado por un importante proceso formativo en los arcanos del arte: la vida para ser contada, retratada, bailada, gritada, desfigurada, transgredida. En el teatro, el personaje es la parte fundamental de la escena, pero no hay personaje sin historia, y la carga vital que se trasmite en una obra es producto del desdoblamiento de las personas de carne y hueso.

La apuesta por rasguñar el cuello del rey con una espada vence al cansancio, al desaliento, es una ruta sin retorno, el pantano es excitante y sumerge a los bueyes en la lucha sin cuartel por llevar aire a los pulmones, arredra de manera vertiginosa las pasiones y el hueso.

21 Expresión popular que hace referencia a no huir en momentos difíciles sino enfrentarlos.

Otro de los elementos constituyentes de la defensa de la poética marginal es *la lucha contra el hambre*, la disputa por arrebatar por vías ilegítimas lo que ha sido despojado a través de la democracia. El robo y el tráfico, en esa medida, no son un asunto de degeneración humana, sino algo elemental. Si no delinques, no comes, y de la mano con esto: si no irrumpes, no eres nada y quedarás imbuido en el ostracismo social. De alguna forma, el ladrón busca canalizar sus expectativas comunicativas e imprimir en la vida matices y ritmos jamás ofrecidos por ninguna vía a través del Estado y la sociedad. De esta manera, se hace absolutamente potable entender la frase “he decidido ser lo que el robo ha hecho de mí” (Sartre, 1967).

El condicionamiento carcelario es desbaratar al “antisocial”. Entonces, cabe preguntarse: ¿qué es la figura del antisocial?, ¿qué significa ser contrario a la sociedad?, ¿qué significa ser la figura excluida y un ente que tiene el imperativo de portar la maldad?, ¿cuál es la resonancia, en los privados de libertad, del hecho de ser mal ciudadano, mal padre, mala madre, una persona nociva y punible, y ser siempre tratado como menos? La cárcel es un lugar de destrucción por principio, y la delictividad es un desatado esfuerzo por romper el aplomo del destino. Este esfuerzo, llevado a la expresión plástica y gestual, se denomina arte marginal.

Escuelas y autores especializados

Piscator y el teatro político (Piscator, 1976)

En Erwin Piscator se constata la presencia de un teatro fuertemente inclinado a los sectores desposeídos y confinados al abandono por el capitalismo. Nos interesa referirnos a su desarrollo y postulación conceptual por ser, en términos cronológicos, una de las primeras lógicas escénicas que pregonan la necesidad de vincular el teatro con el cambio social. Sin necesariamente coincidir en la totalidad poética con esta línea escénica, el intento de entenderla es parte de un proceso de construcción de un marco conceptual que permita, de manera amplia y con insumos sólidos, discernir el desarrollo y resultado de la investigación y de la formu-

lación de metodologías aplicables al trabajo de teatro, desde la realidad carcelaria, que buscan generar procesos de crítica y denuncia.

El punto de arranque en Piscator es entender que un nuevo teatro debe reformular todos sus preceptos, que incluyen desde la dramaturgia hasta la arquitectura misma donde se ejecuta la representación escénica, por considerar que estas formas no responden a una nueva concepción del mundo emergida conjuntamente con la ascensión del proletariado como clase dominante. Es importante recordar que en la época en que Piscator elaborara sus escritos poéticos, la primera mitad del siglo XX, se desataron una serie de revoluciones en Europa y fue un tiempo de viva conflictividad social, ideo-política, cuando se dio un ambiente propicio para la aparición de ideas revolucionarias ligadas con el teatro.

El *teatro político* es el resultado del proceso de fusión entre el teatro y el proletariado, y deviene en varias líneas estilísticas: el teatro-documental, teatro de transformación social, etc. De este modo, se proponía la utilización del teatro como mecanismo que aportara al proceso de transformación social en la Europa del primer cuarto del siglo pasado.

Así pues, este teatro refiere la importancia de la educación de los sectores obreros como finalidad última de la representación, alejando toda suposición emocional y de posible carácter desmovilizador en escena. En esta medida, la mejor evaluación de un espectáculo de teatro sería la euforia de los asistentes para salir decididos a protestar en las calles por demandas sociales.

Otras características de este teatro son el carácter realista de la representación y la disminución de la trama fabulística de las obras. Se consideraba lo mítico como reducto del inmovilismo social y se privilegiaba los acontecimientos de carácter real que sucedían en la escena. Anotamos, como elemento de crítica a lo postulado por Piscator; el hecho de la ausencia del sentido fabulístico en la escena, ya que esto deprime el carácter metafórico del arte.

En Piscator se critica al teatro de carácter industrial-empresarial, por centrar sus esfuerzos en privilegiar y generar un entretenimiento infecundo para los sectores latifundistas y burgueses, demostrado desde la opulenta infraestructura (propiedad privada del teatro) hasta su selectiva

difusión, excluyendo a mujeres, campesinos, obreros, presos, hijos de los presos, enfermos mentales, mendigos, discapacitados, etc. La tesis enfrenta la abolición del individualismo burgués dentro del teatro, el reconocimiento de significación histórica como fundamento crítico de la vida y la inclusión de las masas populares al ejercicio teatral: "El actor heroico de la nueva dramaturgia ya no es el individuo con su destino privado y personal, sino la época misma, el destino de las masas" (Piscator, 1976).

La importancia del *teatro político* como referente teórico aplicado al trabajo con presos radica en que este integra a sectores excluidos de la historia dominante y abre interrogantes respecto a la realización de la representación teatral en ostentosos teatros privados. De esta manera, se encaminó el debate a la realización de representaciones teatrales en espacios no convencionales, como una casa comunal de barrio, para así posibilitar el espacio de creación escénica a sectores que la oficialidad descarta como grupos calificados para el ejercicio artístico.

Brecht y el teatro épico dialéctico

El drama épico no tiene un mejor exponente que Bertolt Brecht (1889-1956). Él elabora un teatro de fuerte compromiso social utilizando el arte como una herramienta que procura la crítica social a través del entretenimiento. Si bien es cierto que Brecht, con una determinada posición marxista, considera que la labor del teatro es la de producir "diversión", entendiéndola, en términos metodológicos, como productora de liberación, realiza un esclarecimiento en torno al significado del "entretenimiento", determinando que es productor de inmovilismo, contrariamente al resultado de la diversión. Plantea al teatro como una punta de lanza de la crítica hacia el sistema capitalista, sin que esto signifique la pérdida del sentido hacia el arte y el rol histórico de la ideología.

El método dialéctico marxista se vuelve un vector fundamental en la construcción de obras de teatro y como principio de trabajo actoral. La dialéctica está manifiesta en el conflicto, que es el centro de acción de una producción dramática y también como oposición de puntos de vista de los actores frente al público (Gisselbrech A, en Zapata, 2008).

Brecht desarrolla su propuesta en una época de elevada conflictividad en Europa. La Segunda Guerra Mundial produce una crisis enorme en las ramas de la ciencia y el arte, obligando a la humanidad a replantear los imaginarios dominantes. Es así que el teatro de Brecht busca la remoción de las estructuras teatrales anteriores, es decir, la aristotélica, que había imperado desde el punto de vista de la estructura dramática. De ahí se considera la construcción de un *teatro épico*, con contenidos colectivistas, con una fuerte crítica al sistema burgués y con una renovación en la forma de *componer* el texto dramático que procuraba romper la linealidad en la formulación de los discursos espectaculares.

Brecht, además, propuso una original técnica de actuación, el *distanciamiento* o *extrañamiento*. El término se emplea a menudo en referencia a un tipo de puesta en escena *historizante* o de interpretación distanciada por parte del actor, con el propósito de impedir el efecto de ilusión en el público (Pavis, 1984). Para Brecht, lo épico no está motivado por una cuestión de estilo, sino por un análisis de la sociedad. Considera que el teatro dramático ya no es capaz de dar cuenta de los conflictos del hombre en el mundo, a pesar de que el individuo ya no se opone a otro individuo, sino a un sistema económico que lo determina (Pavis, 1984: 152).

El distanciamiento brechtiano considera que en determinados momentos de la obra teatral un actor debe apartarse del cuadro escénico y hacer referencia a un hecho que permita a la gente comprender el sentido espectacular de la escena y, de esta manera, determinar la fábula; la búsqueda radica en permitir al espectador el discernimiento crítico de los sucesos de la representación más allá del teatro, así el público no estaría tan solo entusiasmado con el actor o el espectáculo, desconectado de la realidad. Plantea que el teatro anterior se ha destacado por ser mero "opresor" del público, las masas estuvieron atadas por los argumentos feudales en el teatro, donde los personajes eran arrancados de sus vínculos humanos con la familia y el Estado, aislados del hecho social.

Consideró que la creatividad no debía estar alejada de la ciencia, acudió al materialismo histórico e incorporó algunos planteamientos del teatro oriental, al comprender que las expresiones artísticas producen agotamiento crítico de la realidad. Diríamos que Brecht ha elaborado

una teoría global en la interpretación de textos y de su utilización como arma estético-ideológica (Pavis, 1984: 46).

Boal y el teatro del oprimido

Uno de los referentes más insignes en la construcción de un teatro comprometido con los explotados es Augusto Boal (Rodríguez Abad, 1989), quien empeñó sus esfuerzos en el desarrollo de un teatro de fuerte compromiso social y de confrontación con lo que denominó "el sistema trágico coercitivo aristotélico", es decir, presentar los elementos antitéticos con el teatro burgués y occidental, siguiendo la línea de los planteamientos de Piscator y Brecht.

El objetivo medular de la *poética del oprimido* que inaugura Boal consiste en la participación del arte en el proceso transformador de la realidad. El contexto fecundador de esta postura es la realidad latinoamericana convulsionada y afectada por una política de acentuada represión y coerción de las clases populares. Así, la propuesta del quehacer teatral tiene como foco de atención a los explotados, se trata de un teatro con una clara posición marxista.

El discurso poético de esta propuesta teatral concibe la participación de todo aquel que desee expresar ideas que propicien una afectación a los patrones de dominación de clases. Podríamos considerar esta postura metodológica como un teatro nacido desde el cotidiano y que permite la participación de actores "profesionales" o no; y cuyas representaciones se libran de los condicionamientos del teatro convencional aforado.

La relación que entablan estas posturas con lo levantado teóricamente por Paulo Freire permite romper la distancia entre el artista y el público, proponiendo la participación del espectador como parte integrante y activa de la representación. Se apuntala la necesidad de eliminar la contradicción existente entre la escena y el público, los actores y el discurso espectacular, los actores y el personaje, etc., y en tal medida construir un teatro que produzca la liberación y contribuya a la lucha de clases.

En la preparación del actor, en las terapias de liberación de atavíos psicofísicos y en la creación de los discursos espectaculares tienen especial intermediación la *lúdica* y el *juego*. Uno de los logros de esta propuesta es haber detallado procesos formativos actorales nacidos desde una postura liberadora.

Buenaventura y la creación colectiva

Otra corriente de fuerte asidero en el teatro latinoamericano ha sido la *creación colectiva*, que, de la mano de Enrique Buenaventura (Rodríguez Abad, 1989), asume como necesaria para la elaboración de una obra de teatro la participación de todos los integrantes del grupo.

Se identifican cuatro rasgos característicos en esta línea estética:

- a) La incorporación propositiva de todos los integrantes de la agrupación teatral en el proceso de edificación creativa de la obra de teatro.
- b) La pérdida de protagonismo de la figura del director y su preponderancia acomodaticia en el proceso de trabajo, opacando oficios teatrales como la tramoya o el del vestuarista, que al no ejecutar "tareas trascendentes y definitorias en términos artísticos", no deben gozar del mismo reconocimiento.
- c) El rompimiento del funcionamiento orgánico del concepto de "compañía", que desde una tendencia empresarial define roles estrictos para cada una de las personas que intervienen en la obra, impidiendo la poli-participación de un integrante.
- d) La necesidad de elaborar textos dramáticos propios que reflejen la realidad socio-cultural y compartan desde la construcción del lenguaje textual hasta la del plástico.

Las tareas emprendidas dejan como necesidad la creación de un *método* que posibilite una real participación creadora de todos los integrantes del grupo. Esta técnica buscaría la identificación, en el plano del armar dramático, de puntos de conflictividad escénica que sean los ejes motores de la obra. Un elemento importante es la improvisación como fuente de encuentro con el material dramático. Existe una relación estrecha entre los actores y los autores, que nunca abandonan la conciencia intuitiva, aplicando cambios a la obra durante todo el proceso de montaje y representación del espectáculo creado.

Aportes de artistas

El propósito de los siguientes ensayos es dejar constancia de cómo, desde la marginalidad, los artistas se han permitido trazar perfiles, formas, bocetos para un gran retrato social, en el que adquieren relieve mujeres y hombres, que entre paisajes de desarraigo y desamor, con pasajes fragmentados y oscuros desgarramientos de realidad que empobrecen el rostro y el sentido de la felicidad, sin embargo, no dejan insuflar de luz la rica historia de creatividad no legitimada.

En nuestra búsqueda conceptual revisamos los trabajos de Jean Genet, Antonin Artaud, José María Panero, Chavela Vargas y Pablo Palacio, referentes de la marginalidad mundial, latinoamericana y ecuatoriana, que expresan una constante lucha contra la ideología de exclusión homogeneizante, "(...) pues el manicomio, al igual que la prisión, trata de corregir las almas, constituyéndose en una verdadera empresa de ortopedia social" (Foucault, 1999).

Se hace referencia al teatro, la poesía, la música y la literatura, lenguajes artísticos que podemos aglutinar como un todo escénico, performático, que permite identificar personajes "execrables", sonidos "inmorales" o palabras "mal habladas" del dantesco carnaval social, expresiones que contienen elogiosos rasgos de astucia, vivacidad y resistencia dentro del entorno social de menosprecio y desesperanza.

Genet y el ladrón

En Jean Genet encontramos al apestado, más bien dicho al sobreviviente de la peste, al artista que tuvo una larga temporada en el infierno, y encontró, de manera innata, en el contacto con lo insondable, la expresión y la generación del impulso para la representación artística. Retrata la historia de la lucidez y la recaída, del encuentro entre lo lúgubre y la afloración majestuosa de la palabra poética, del inseparable encuentro entre el arte y el no-arte, de la desfiguración de hermosos objetos teatralizables nacidos del holocausto.

San Genet²² (París, 1910) es el profeta del tugurio, el personaje que reúne, en el ladrón, a todos los “agotados de esperar el fin”²³, que guarda desde temprana edad la condena y la oportunidad de labrarse un camino propio en los bolsillos ajenos, a expensas de lo que los polizontes podrían suponer legal o ilegal. Abandonado, despojado del nombre paterno, adoptado por monjas, dedicado desde siempre a los vicios, sumerge al lector en mundo donde lo marginal prima y el arco iris del deseo no es más que un copo de excremento que se disuelve en los tentáculos ciudadanos.

De manera admirable Genet trascendió, gracias a la poderosa arma que ha guardado desde siempre: el hurto y la palabra, el despojo y la imaginación. El ladrón y el artista, la comadrona de burdel y el personaje, el arrastrado y el personaje, el deshojado por la brisa vespéral y el personaje, todo se puede personificar. El mundo que él aborrece y que lo aborrece a él propicia lo teatral. La realidad desgarrada inspira a su pluma, que se desliza en un pedazo de cartón que ha encontrado en el basurero.

Fue encarcelado varias veces. El cargo: culpable. ¿Por qué? es el desechable. El dictamen condenatorio recae una y otra vez sobre su espalda. Navega constantemente en laberintos panópticos ideados por Jeremías Bentham y en las falanges del capitalismo. El cotidiano se presenta como una mezcla agraciada y maldecida de barrotes, candiles y roe-

22 Como acertadamente lo sustantivó Sartre (1967).

23 Parafraseando al grupo de rock español Ilegales.

dores. Es el perfil perfecto para ejemplificar un peritaje médico-judicial de Lombroso y la Escuela Criminológica Italiana. Está “enfermo” de delito.

En su recurrente paso por los escondrijos carcelarios, emergió una defensa, estética y ética del reo. A continuación exponemos sus percepciones al respecto.

(...) existe, pues, una relación estrecha entre las flores y los presidiarios. La fragilidad, la delicadeza de aquellas, que son de la misma naturaleza que la brutal insensibilidad que estos. Si tuviera que representar a un presidiario –o a un criminal– lo adornaría con tantas flores que él mismo, al desaparecer bajo ellas, se convertiría en otra, gigante, nueva (Genet, 1983).

El arma fundamental que le permite devastar la anulación histórica es la palabra. Ella es su salvaguarda y la sepulturera del soliloquio nocturno. Se convierte en una espiga que insembrará, a la fuerza, el cutre jardín del patio trasero de la correccional. Despojado de las comodidades, es un aventajado verbal. La paradoja del ladrón se ha consumado, puede decir con el texto más de lo que hablan las fechorías. Ahora la palabra es pretérita y se transforma en literatura. Concluye y comienza otro discurso humano. Se prolongan en los textos de teatro, de poesía y en la novela autobiográfica, en todo lugar aparecen los seres marginales. Cómo olvidar al cantinero o la prostituta, la criada y el cura, el verdugo y el poder; ahí están, presentes, y se relatan en la cotidianidad burlesca de las casas de tolerancia, de las correccionales, las chicherías y las obras de teatro. La marginalidad en la obra genetiana no es algo pintoresco, sino la obra misma. Sin camastro no hay arte. Sin pocilga no hay acontecimientos. Sin violencia no hay catarsis. El arte no es un descabellado ejercicio intelectual, sino una apuesta de vida en intensidad. Lo nocivo no es malo, solo es, solo existe y Genet identifica su presencia en detalles peculiares de su propia existencia. En el caso del rol de la violencia, el autor lo define de esta manera: “Llamo violencia a una audacia en reposo enamorada de los peligros. Se la distingue en una mirada, una forma de caminar; una sonrisa, y es en vosotros en quienes produce oleajes. Os desconcierta. Esta es una calma que os agita” (Genet, 1983: 27).

Desde estas instancias no es raro pertenecer a un universo en que el enclaustramiento creativo es una estancia cognitiva de un dolor estético y ético que se trasluce en obras de teatro: "No tiene nada de sorprendente que sienta posteriormente afinidades electivas con las colonias penitenciarias y las prisiones" (Genet, en Sartre, 1967).

Con todo el mundo encima, encuentra que la forma de expresión, que su definición estilística es el abrupto, el vómito. La facultad comunicativa de este *ladrón* radica en el concienciado proceso desmoralizador que ha calado en la inmediatez de su palabra, que no toma en cuenta los buenos modales ni las reglas de la convención teatral²⁴.

En este esbozo del pensamiento y obra de Genet encontramos la posibilidad de pensar que desde lo azaroso del mundo marginal se pueden generar procesos creativos y fortalecer actividades emprendidas en centros de reclusión, validando obras que nacen de esa realidad, y que, a pesar de ser labores que se desarrollan de manera ocasional, pueden ser consideradas potencialmente como productos artísticos.

Artaud y el esperpento

En Antonin Artaud (1896-1948) encontramos un referente de la ruptura con el desarrollo del teatro europeo y a un artista que, en condiciones de marginalidad, tanto desde sus pasajeras estancias por el manicomio como por lo inaudito de sus teorías y de su acercamiento a Oriente, pudo renovar los criterios en torno al teatro. Así, en primera instancia, logra metafóricamente extraer los insumos fecundantes para la obra de arte y la técnica teatral desde los escondrijos del orden-desorden social:

El estado del pestífero que muere sin destrucción de la materia, con todos los enigmas en sí de un mal absoluto y casi abstracto, es idéntico al estado del actor que sus sentimientos sondean íntegramente y trastornan sin provecho la realidad (...) en la peste como en el teatro la

²⁴ Es por esto que, en ocasiones, las obras de teatro se vuelven complejas para la representación actoral y para la resolución plástica de la escena, dado que el tiraje de texto se vuelve un poco contrario a la necesidad de síntesis que demanda la escena.

vida se ve empujada al paroxismo, se instala un delirio comunicativo, el mal absoluto es reconocido como valor equivalente al bien social (...) la revolución, el adelantamiento, el impulso hacia el exterior de un fondo de crueldad latente (...) la hora del mal, el triunfo de las fuerzas negras (...) (Artaud, 1976).

En la concepción de Artaud, el teatro es la revelación de todo lo que la convención y el orden rechazan y ocultan, por tanto, visibiliza los aspectos que la sociedad humana guarda celosamente; por ejemplo, el *teatro de la crueldad*, que él mismo inaugura, es comparable con la peste que asoló a Europa a mediados de la Edad Media, emana todo lo execrable hacia la luz, volviendo tangible el olvido y la vergüenza humana. La metáfora de la peste negra intenta dar una carga gráfica a la *intensidad* que tiene que llegar al hecho escénico, y por intensidad se entiende, en la obra de Artaud, la trasgresión de lo dicho, de lo normado, lo estatuido, para romper las reglas de la convención del teatro europeo, del drama psicológico, del sepulcral hombre blanco racionalista que descalifica el fenómeno teatral no europeo por incumplir las reglas estéticas de equilibrio, belleza, texto, etc.

Para la aparición del *teatro de la crueldad* fue indispensable la revisión crítica del desarrollo de la modernidad. Después de esta labor, Artaud sometió este teatro a una profusa crítica, la misma que concluye que el teatro occidental representa un mundo desgarrado que se deshoja en su propia razón. Occidente ha prostituido la idea de teatro (Artaud, 1976).

Siguiendo la crítica al *teatro de la razón* occidental, agregamos el hecho de que las sociedades modernas cartesianas han roto la relación de procedencia vital hombre-naturaleza, incorporando una categoría fragmentaria del conocimiento, como es la razón: "Nosotros pensamos que la conciencia europea vive, hace cuatrocientos años, en un inmenso error de hecho. Este hecho es la concepción racionalista del mundo, que en su aplicación produce lo que llamaré 'conciencia separada' " (Artaud, 1973).

La racionalidad no reconoce la relación dialógica con el entorno, por ende, fragmenta la interrelación hombre-naturaleza. Al presentarse esta disyunción como asidero de la concepción científica y filosófica de Occidente, se desconocen las manifestaciones teatrales como una peculiar forma de producción artística.

Artaud critica la exclusión de las formas que no se circunscriben al estrecho margen del concepto de teatro en Occidente, entendiendo a éste como la palabra o el diálogo monologado o grupal. Si aceptáramos que todo lo que escapa a este concepto no es teatro, deslegitimáramos todo tipo de expresión desarrollada en espacios donde las condiciones para el apareamiento del texto dramático no son las apropiadas.

Otro de los elementos importantes, y que es una premisa que confronta la línea del *teatro de la crueldad*, es que, en sus principios, en los rituales de iniciación, las sociedades no contaban con los fenómenos producidos por la especialización ni la profesionalización del trabajo, como lo expresa la siguiente cita:

(...) hubo un tiempo en que el artista era sabio, esto es, al mismo tiempo que era hombre culto, un taumaturgo, mago, terapeuta y hasta gimnasiarca; todo eso que en el lenguaje de las ferias se llama "hombre orquesta" u "hombre proteo". El artista reunía así todas las posibilidades y todas las ciencias. Después vino el tiempo de la especialización y también el de la decadencia. Esto es innegable. Una sociedad que pulveriza las ciencias es una sociedad degenerada (Artaud, 1973: 24).

La especialización es una necesidad del sistema capitalista de producción y, por tanto, es reciente en el tiempo. La división entre el trabajo intelectual y manual se da en la lógica del capital: unos piensan y otros hacen. En la industria se necesitan personas encargadas de cumplir determinados roles en la producción; por ejemplo, en una empresa de pan: el que siembra trigo, el que lo trilla, el que lo comercializa, el que hace pan, el que lo pone al horno, el que lo vende, etc. Este proceso se transfiere hacia todas las ramas de la ciencia y el arte, entonces solo se es científico o artista en la medida que se cumple la especialización. Todo lo que escape de esta esfera, se deprecia.

La visión de Antonin Artaud acerca de la cultura mexicana es fundamental. Plantea que la civilización europea debe pedir a México su secreto, ya que la cultura racionalista de Europa ha fallado (Artaud, 1973). Agrega que lo que necesita el mundo moderno es nueva sangre,

que, paradójicamente, se encuentra en las viejas razas (Artaud, 1973: 114), y que los ritos y las formas sagradas de los indios son las más bellas formas posibles de teatro (Artaud, 1973: 65).

Panero y el manicomio

"Loco es aquel cuyo discurso no puede circular como el de los otros: llega a suceder que su palabra es considerada nula y sin valor" (Foucault, 2002).

La obra de Leopoldo María Panero se configura desde la marginalidad absoluta y dolorosa del manicomio y la prisión²⁵, espacios designados por el escritor como único ámbito acorde a sus exigencias de libertad creativa. Poesía nacida de un desgarramiento profundo producido entre el yo más íntimo y la más confesa afrenta panóptica: "El loquero sabe el sabor de mi orina / y yo el gusto de sus manos surcando mis mejillas" (Panero, 1999).

Panero representa al excluido, al inmoral, es el anti-social de las páginas matinales del periódico, que busca penar lo malo, que pretender acusar lo perverso y descartar socialmente. Al mismo tiempo, genera una poesía crítica desde las condiciones propias del encierro y del rompimiento de espíritus humanos que han arrojado la cordura por las narices de los carceleros.

En la poesía de Panero, la incómoda realidad de los asilos mentales para la sociedad es abanicada desde las postrimerías de una camilla, desde donde confirma los relatos acerca de las prisiones y hospitales surgidos entre los siglos XVI y XIX, de las que habla Michel Foucault en *Vigilar y castigar*.

Es un poeta auto-aniquilado que obliga a reconocer, de manera oblicua, un brillo potentísimo en cada uno de sus punzantes pinceladas. Los "dulzores" del psiquiátrico proporcionaron a la poesía de Panero los insumos necesarios para desvencijar la muralla del positivismo médico.

²⁵ A partir de una entrevista realizada al poeta Fernando Páez.

Aquí la escritura nunca fue un oficio, sino transformación de la “belleza” y horror del hospicio. En su obra literaria se encuentran con recurrencia las experiencias psiquiátricas.

A decir de Túa Blesa, uno de los mayores estudiosos de la obra de Panero:“(…) la palabra se quiebra sin que quepa acudir a explicaciones rítmicas u otras, sino que es pura muestra de la unidad deshecha. La palabra hecha escombros que previene sobre la incapacidad de construir un sentido, salvo que este no sea también otra cosa que un resto, un desecho” (Blesa, en Panero, 2004).

Otro de los elementos constitutivos de su obra es el tema de lo sexual. Su expectativa es la remoción de las limitaciones conceptuales que impiden detallar los alcances del presupuesto corporal y poder, a través de ese ejercicio, responder a una necesidad irreverente de entender lo sexual más allá de lo judeo-cristiano:

No es tu sexo lo que en tu sexo busco
sino ensuciar tu alma: desflorar
con todo el barro de la vida
lo que aún no ha vivido (Panero, 2004).

La figura y obra de Panero se convierten en referentes fundamentales para la marginalidad artística, más aún en el intento de generar métodos de denuncia en las condiciones de vida de los reclusorios, y la obra poética aquí tratada delata una permanente búsqueda por confrontar los discursos psiquiátricos.

Chavela Vargas y el clamor del arrabal corporal

La presentación física parece valer socialmente como una presentación moral⁶. El *performance* es una especie de código moral de las apariencias, que excluye toda inocencia en la imagen, que permite convertir al poseedor del hábito en un monje indiscutible. La puesta en escena de la

6 Texto sugerido a partir de una entrevista con Paco Salvador.

apariciencia deja librado al *performance* a la mirada evaluativa del otro, al prejuicio que lo fija de entrada en una categoría social, sexual o moral, por su aspecto o por un detalle de su conducta, su gusto o vestimenta, o también por la forma de su cuerpo o de su cara. Allí, los estereotipos se establecen sobre la base de las apariencias físicas y se pueden transformar en estigmas, en signos fatales de efectos morales, de abyección o de minorías sexuales marginadas. Las mujeres artistas han ofrecido visiones opuestas en el mundo del espectáculo y de la conducta “monstruosa” y pública, ellas rechazaron los tintes románticos que los hombres atribuían a la naturaleza como hembra nutricia, o como hembra y destructora, y la sustituyeron por una visión más dura e irónica.

Chavela Vargas (Costa Rica, 1920), en su devenir como cantante, se empeñó siempre en ofrecer una visión sutilmente diferenciada de los estereotipos de la mujer. Sus espectáculos, pese a que los temas y las letras que interpreta están cargados de contenidos de deseo, denotan siempre la posibilidad de imaginar todas las variantes físicas del amor lésbico, homosexual, en un entorno delirante o desgarrado, prohibido, pero excitante, marginal y seductor, en diferentes matices que permiten al público exaltación y lecturas de ofertorios del deseo —que es siempre ilusorio— que no tienen equivalentes en lo real; puras imágenes, es decir, imágenes imaginarias, “verdaderas” y distintas a todo lo convencional. El entorno y el público especial o iniciado de tabernas, *cabaret*, o salas particulares de conciertos, que aportan con sus atmósferas la condición efectiva para el placer que suscitan, crean matices distintos, que no tienen realidad, en los que todo deseo es ilusorio.

Ahora se aceptan ya estos espacios y mayoritariamente se cree que la creación de los mismos determina e influye en las relaciones sociales, a la vez que las reflejan, porque también el espacio y el lugar son sexuales y tienen un carácter de género, y las relaciones de género y la sexualidad están “espacializadas”.

Chavela “lesbianiza” la música y las letras que aluden, sobre todo, al sujeto masculino y heterosexual del deseo; los textos, su voz y su presencia natural, fuerte y distorsionada provocan inquietud en los curiosos y estimulante complacencia en sus admiradores, que entre la alegría creadora y el desenfado de estos relatos la han vinculado a esos espacios

públicos, a los cuales la artista parece abrirse, mostrando el interior; sus raíces de “macha” dispuesta a “cedérselo al enemigo”, pues la música popular es el sitio de los placeres del cuerpo y de las identificaciones culturales que le sirven de nexo entre su realidad, para atar el sexo mismo, y el espacio real, que a través de imágenes míticas en la cultura popular permite la identificación, el rechazo o la negociación.

Por esto, son inolvidables e interesantes los espectáculos realizados por la cantante, porque las relaciones que establece con su público son radicalmente opuestas a las tradicionales formas y comportamientos de las cantantes populares. Vale decir que los consumidores de todo tipo tienen acceso a las posiciones planteadas por ella debido a su condición sexual de lesbiana, porque se apropia o desestabiliza muchos de los referentes de género en las canciones populares mexicanas. Las lesbianas latinas siempre han desplegado sus propias artimañas para adueñarse de las canciones favoritas, que responden a sus fantasías, quizás por su estrategia seductora, que organiza sobre la interpelación permanente al/la destinatario/a de sus canciones.

Lesbiana identificada públicamente, metaforiza en su cuerpo el anhelo del deseo, metaforiza al hombre, tiene conciencia asumida sobre la geografía de su cuerpo, en el que despliega simbólicamente desafíos sociales y culturales. Es un lugar propio dentro de la música popular latinoamericana y mexicana, es un referente cultural, una lectura lesbiana dotada de códigos heterosexuales “ambiguos”; en la parte baja del cuerpo encarna la escala más baja de la provocación, como tocar la tierra, está en el umbral del hombre y lo arraiga al mundo en ese sitio de contactos, insinuando lecturas de otros placeres, donde el símbolo es imaginado con él-ella, hasta más allá de las simbologías expresadas con las manos, con los susurros de su voz, con la sensualidad oral y corporal de la música que corresponde a lo que Roland Barthes llama la “fibra” de la voz, la “fibra es el cuerpo de la voz que canta”.

En su *performance*, ciertos rasgos del cuerpo escapan totalmente al control voluntario de la conciencia de la cantante, pero no por eso pierden su dimensión social y cultural. Su éxito también está respaldado por el público –comunidad humana– que encuentra en ella identificación, admiración o complicidad para elaborar un propio universo sensorial,

como universo de sentido, y en el que ella, como *performer*, se apropia de su uso de acuerdo a su sensibilidad y sentimientos, que al ser expresados pertenecen, de algún modo, al repertorio cultural de su grupo y se vinculan con los acontecimientos registrados en su historia personal, a los que en cada actuación traduce con su propio estilo, pero en áreas de reconocimiento mutuo. En la actualidad, es una de las artistas viejas más cotizadas y su valoración está directamente relacionada con su vida.

Pablo Palacio y lo marginal-sexual⁷

Pablo Palacio, en su devenir como escritor modernista, buscó siempre ofrecer una visión sutilmente diferenciada de los estereotipos de las mujeres y de los hombres urbanos ecuatorianos de inicios del siglo XX. Palacio llevaba el veneno, la desesperación, el sur lojano. La historia de lo rural del Sur:

En sus narrativas imaginadas o reales, a pesar de que los temas y los diálogos que narran sus personajes están cargados de contenidos ambiguos de deseo, denotan siempre la posibilidad de imaginar todas las variantes físicas del amor lésbico u homosexual en entornos delirantes o desgarrados, marginales y seductores, que permiten al público imaginar instancias para el deseo, pese a lo duro del medio social y a la estrechez cultural de los años treinta y cuarenta que tenían las ciudades de Guayaquil y Quito.

Este escritor insistió, con su particular forma de expresión narrativa, en mostrar a un personaje moderno, desgarrado, marginal y de ambigua sexualidad, que para su tiempo no podía ser declaradamente homosexual en el contexto ecuatoriano. Pablo Palacio en “Un hombre muerto a puntapiés”, acude a la muerte violenta de “Ramírez” para “esclarecer la verdad” sobre la homosexualidad del personaje. Por tanto, la intolerancia a la homosexualidad se fundamenta en el desconocimiento, la falta de comprensión y la lucha de una moral conservadora, pacata y puritana, en pugna con el laicismo que patrocina la modernidad y carco-

²⁷ Ensayo motivado a partir de una entrevista a Paco Salvador.

me la estrechez cultural pueblerina que genera violencia y discriminación, forjando formas de valoración social y moral en permanente cuestionamiento, porque son conductas malsanas o hábitos sexuales llamados “anormales”.

Cuando las conductas se salen de las normas establecidas por la sociedad, aquel que opta por un comportamiento diferente a lo dado, como en el caso de Ramírez en el cuento de Palacio, quien “había tenido desde pequeño una desviación de sus instintos, que lo depravaron en lo sucesivo, hasta que por un impulso fatal hubo de terminar con el trágico fin que lamentamos” (Palacio, 2001).

Esto permite reconocer las significaciones sociales, en torno a lo sexual y lo indebido, que, en los años treinta y cuarenta, se tenía respecto a lo homosexual-marginal en las ciudades de Guayaquil y Quito, criterios mantenidos en las personificaciones de la inmoral actual.

Las expresiones de la marginalidad han creado diversas valoraciones éticas y sociales, que han permitido juzgar los comportamientos para las personas que han tenido u optado por este tipo de conductas, en el caso del relato de Palacio, cuando se identifica a Ramírez con el *homosexual*, se comprende que las tipificaciones morales nunca son iguales y difieren por la época, educación y país en que la sociedad ha elaborado juicios sobre este tema. “Es absolutamente absurdo que se victime de manera tan infame a un individuo por una futilidad tal”, dice Palacio en su obra, reflejando su preocupación por el tratamiento de este problema en la ciudad de Guayaquil, durante los años anteriormente dichos.

La sexualidad abarca un conjunto de deseos, identidades y conductas sexuales influidas por las ideas e ideologías que regulan o sancionan la actividad sexual, y según Michel Foucault (1992), la sexualidad se relaciona con “los placeres del cuerpo”.

En la actualidad, se trata mucho más de un asunto de costumbres y de conductas que de un instinto “natural”. Entre las formas “perversas” de la sexualidad y la trasgresión se encuentra la homosexualidad, fundamentada en las preferencias e ideas establecidas sobre determinadas conductas sexuales entre personas de un mismo sexo; una sociedad que solo considera “normales” las relaciones heterosexuales no respeta las diferencias de aquellos individuos que no responden a esas expectativas,

y se siente incómoda en los espacios estructurados según las normas homosexuales. “En una ciudad extraña para él, la dificultad de satisfacerla, por el desconocimiento que de ella tenía, le azuzaba poderosamente”.

Así, la conducta sexual esta histórica y socialmente definida y tiene lugar en un ámbito de relaciones sociales, entre las cuales las más comunes están dentro del mundo heterosexual, y son la definición y el control de la sexualidad femenina por parte del hombre.

Aportes de grupos de teatro

Se ha identificado como característica importante en la elaboración de un teatro ligado a los sectores excluidos el factor que cumple el posicionamiento social del colectivo artístico y el compromiso que adquieren sus integrantes, es decir, la definición identitaria con lo marginal socioeconómico, ideológico, étnico. Así como en las premisas ideológicas de arranque, se determina también aquí que para el acercamiento a este tipo de experiencias por parte de la investigación y como característica propia de los estudios de casos, no se parte de un análisis imparcial, por el contrario, se intenta poner énfasis en los procesos creativos que apuntan a destruir el complejo panóptico.

España y el proceso de liberación a través del teatro

En España, las internas de Alcalá Meco forman una de las pocas compañías dramáticas del mundo en que las reclusas pueden viajar y actuar en escenarios convencionales. La edad promedio de las internas participantes en el elenco es de treinta años y su composición cultural es diversa; provienen de varios países de la región.

Aunque los mecanismos en la aplicación de castigo difieren un poco y son más “sofisticados” que los que se aplican en cárceles latinoamericanas, los resultados del confinamiento en las privadas de libertad son similares. Las afirmaciones registradas por las internas en relación a su sentir en la cárcel se centran en la imposibilidad de sentirse dueñas de

su propia vida y, por añadidura, poseer un estado de desconfianza hacia el entorno. A esto se puede agregar la falta de afecto, cariño, el olvido, etc. Así, la necesidad de expresión, en coincidencia con otras experiencias contenidas en el capítulo, conduce a un proceso de liberación comunicacional.

De esta forma, la interpretación actoral estaría asociada a un método de transformación de las contenciones internas y de bloqueos sensoriales; así, en la escena existiría la supresión momentánea de las canallas circunstancias penitenciarias y la afloración de un espacio especial de felicidad. En palabras de las internas: “el teatro es sentirse libre por un ratito”²⁸.

El método de trabajo detectado en esta experiencia ha sido el de la asunción colectivizada de las responsabilidades del trabajo actoral: “concluimos en no tener cabezas”²⁹, resume una de ellas. También este proceso propuesto ha tenido en consideración el hecho de no ser un trabajo profesional, sino una puerta a un espacio que despojado del interés económico y de los “divismos” permite generar referentes que promuevan la humanización en las cárceles.

Agregamos el criterio de J. Álvarez, directora del teatro carcelario de Yeses, en España: “Creo que el hacer teatro en cárceles devuelve al teatro una cierta capacidad subversiva, ese punto rebelde en un mundo lleno de comportamientos gregarios. Pero, solo si el público nos toma en serio, cobra sentido el trabajo que hacemos”³⁰.

Esta directora sostiene que no hace terapia con las internas, sino teatro. Considera que la reinserción es consecuencia del trabajo teatral y de actividades que permitan estimular el proceso comunicacional entre los presos y la sociedad en su conjunto. Sin embargo esto no significa cumplir un legado profético en las terapias de reinserción.

28 Relato de privadas de libertad de la cárcel de Alcalá Meco. www.arteenprisión.com

29 Comentario de una de las integrantes del grupo de teatro de la cárcel de Alcalá Meco.

30 Entrevista de J. Álvarez. www.arteenprisión.com

Chile y el teatro testimonial

La búsqueda de experiencias teatrales identificó el desarrollo de un método de trabajo en cárceles denominado *teatro testimonial*, que ha sido trabajado en centros de detención chilenos, por Jacqueline Roumeau. En este método de trabajo se plantea la utilización de las vivencias de los internos e internas³¹ como punto de partida de la estructura dramática, donde la exposición de las anécdotas y acontecimientos de orden personal permitan la construcción fabulística de obras que confronten al espectador, privado de la libertad o no, con diferentes sensibilidades rotas en el contacto con la prisión. La consideración del *teatro testimonial* prioriza la construcción personalizada de cada uno de los casos en la escena, desde una mirada humanística y de distanciamiento de los conceptos acerca del objeto de estudio.

La demanda poética a la que se apuntala es la representación descubierto y realista de la cárcel, incorporando varios elementos del drama psicológico; empero, la utilización de una cierta perspicacia para tratar los conflictos de las internas permitirá dar un tratamiento adecuando a los —en ocasiones— crudos resultados de la estancia penitenciaria. El facilitador de la práctica teatral está enterado de la alta conflictividad personal de las personas que viven en el encierro, el mismo que provoca ciertas tendencias depresivas y desequilibrios psico-afectivos; con la finalidad de conducir los ensayos ligados al trabajo terapéutico y artístico, que al tiempo que permite evidenciar los conflictos internos, construye una obra teatral. Es la fusión del teatro psicológico con el desarrollo de terapias ligadas a técnicas de indagación y superación personal.

Argentina y el teatro espontáneo

La experiencia del Grupo de Teatro Amplio Salvatablas plantea trabajar desde los siguientes enfoques.

31 Se registra una serie de experiencias de montajes teatrales en recintos carcelarios de mujeres.

- Revaloración del sujeto y aumento de su autoestima personal.
- Desarrollo y recuperación del sentido de pertenencia en tanto miembro de la sociedad, fomentando la interacción para ejercer plenamente su integración a la comunidad, dentro y fuera de la vida carcelaria.
- Impulso de la capacidad expresiva, y estimulación de la sensibilidad y la alegría por el encuentro con otros.
- Motivación del interés por el aprendizaje, propiciando el gusto por la escritura y la lectura.

Las premisas de trabajo práctico partieron desde la importancia en la instancia grupal, de esta manera se desarrollaron varios ejercicios, presentados a continuación.

- Ejercicios de auto-confianza, confianza en el otro y grupal.
- Desarrollo de la capacidad de juego en función del despliegue de técnicas de integración lúdica.
- Desarrollo del campo simbólico e imaginario, aparte del plano real.
- Transmisión de técnicas teatrales, en general, y de *teatro espontáneo*, en particular (espejo, doble, soliloquio, cambio de roles, *role playing*, escenas, doblajes, multiplicación dramática, entre otras).

También, el propósito de esta intervención escénica en la cárcel procuró la generación de capacidades en técnicas de coordinación grupal, lo que han denominado *teatro espontáneo*, que busca que la experiencia adquirida por los actores en el taller se transforme en capacidades pedagógicas de enseñanza, con el fin de que sea fácil de replicar, en el futuro, en otros colectivos.

*Ecuador: experiencia del grupo de teatro Libre Sueños*¹²

Este colectivo de teatro está conformado por egresados de la Escuela de Teatro de la Universidad Central del Ecuador; y desarrolla experiencias de trabajo teatral en cárceles como el penal García Moreno y la Cárcel de Mujeres de El Inca. Como antecedente de esta intervención, se anota el contacto sostenido en el plano escénico y vivencial con sectores vedados de las políticas culturales de la oficialidad. Así, desde el sector popular, se plantea la creación de un teatro que, de manera propositiva, intervenga en la sociedad, a pesar de que en muchos de los casos se transite contra corriente. La premisa básica para esta propuesta poética es, entonces, el contacto con las mayorías y sus necesidades, y su finalidad es exponer trabajos escénicos que traduzcan la realidad de las personas con las que se trabaja. Uno de sus integrantes comenta: “Yo creo en el teatro popular latinoamericano, que aunque su nacimiento se halla situado en la década de los sesenta y setenta, la realidad sigue siendo la misma: la marginalidad; y me pregunto ¿quién trabaja con los marginados?”³³.

“Antes de ser artistas, somos seres humanos, y por ende seres transformadores”³⁴. La función social del arte es uno de los componentes de la discusión teórica del colectivo, para concluir que la necesidad expresiva se funda en la generación de recursos que tengan aplicabilidad social. Por otra parte, se problematiza en torno a la significación del reo, del prisionero, y a cómo, desde la base de su “improductividad” e imposibilidad de cotizar en el mercado monetario, estos son sistemáticamente marginados, perdiendo todos sus derechos, de lo socialmente normado.

Otro de los aportes recogidos es el hecho de la autogeneración de espacios de trabajo al interior de la cárcel. El aula de ensayo, así como los recursos necesarios para el desarrollo del montaje se suceden en el continuo juego de abandono y pronunciamientos de rehabilitación³⁵.

En el montaje de la pieza de teatro *Recuerdos que lloran miel*, se constata la importancia del planteamiento político agregado al teatro y cómo

32 Ensayo realizado a partir de una entrevista sostenida con Bolívar Bautista y Esteban Ruiz.

33 Entrevista a Esteban Ruiz.

34 Ídem.

35 En este sentido, la realidad carcelaria continúa casi intocable.

el arte se transformó en una herramienta que sirvió para denunciar los abusos cometidos contra los seres humanos que están en el encierro. “Yo creo que no hay una rehabilitación, es una sociedad que trata de encerrar y castigar al delincuente en vez de rehabilitarlo, si bien los medios no hay, es porque a nadie le interesan los presos”³⁶.

Desde el punto de vista metodológico aplicado al trabajo de preparación actoral, se parte del hecho de que los privados de libertad “son personas que por motivo del encierro es natural que su cuerpo empiece a cerrarse y esto provoca cierta tendencia a la depresión. Por este motivo trabajamos de una forma lúdica, a partir de su realidad, le damos importancia y tiempo a los juegos. Esta es la base del trabajo final, como es de esperarse”³⁷.

La descripción metódica del trabajo actoral, aplicada por el grupo de teatro Libres Sueños, se recoge en el siguiente esquema.

- Ambientación (mes primero):
- Dinámicas lúdicas, ejercicios de relajación corporal y creación de un ambiente teatral.
- Preparación del actor (mes segundo):
- Preparación corporal para el trabajo escénico: secuencia de calentamiento, estiramiento, tonificación, etc.
- Ejercicios de conciencia espacial a partir de los planteamientos de Laban.
- Juegos dramáticos (mes tercero):
- Ejercicios de desinhibición.
- Improvisaciones individuales y colectivas desde la base de la libertad escénica, para la creación de cuadros dramáticos.
- Improvisaciones dirigidas con la finalidad de profundizar los temas propuestos e ir canalizándolos hacia el montaje.

De manera conclusiva, esta experiencia permite identificar el crecimiento de la idea del trabajo escénico en cárceles a partir de un encuentro vital con las personas privadas de libertad, previo a la idea de la inter-

36 Entrevista a Bolívar Bautista.

37 Ídem.

vención teatral. A partir de los teoremas planteados en el método de *creación colectiva*, el grupo dio nacimiento a lo que ellos denominan *exploración colectiva*, como síntesis de las experiencias llevadas a un montaje de teatro surgidas a partir del juego escénico.

Conclusión

La variedad de metodologías aplicadas al trabajo social en la cárcel es la expresión de las necesidades propias de cada recinto carcelario; en tal medida, es importante establecer las experiencias recogidas como sugerencias y parámetros de trabajo generales. Sin embargo, y desde la pragmática de esta tesis, interesa el rescate de los elementos que puedan ser conducidos a montajes de obras de teatro, que sin deprimir la calidad poética y estética sean contenedores de una fuerte crítica al sistema penitenciario, y que construyan, conjuntamente con los privados de libertad, caminos que permitan contener la embestida penal en los sujetos del encierro.

Se ha logrado identificar criterios que parten del arte como premisa de divertimento, como formulación de conciencias críticas, como generación de una terapia para los privados de libertad o como un proceso creativo que tiene como resultado lo terapéutico. Con base en nuestra experiencia, podemos acotar, a lo dicho, que el trabajo no trasciende si se lo plantea a los privados de libertad como objetos de estudio. El objetivo es construir colectivamente, compartir y vivir la realidad del otro, entonces y haremos un trabajo que roce la dignidad y sea artístico; solo así se construirán nuevas relaciones grupales que sostengan los procesos teatrales y que terminen con el clima de desconfianza propio de la cárcel. El desarrollo de una línea metodológica que procure contribuir al proceso de liberación es una tarea compartida entre los grupos de teatro comprometidos con esta realidad, para así poder socializarlo con otros actantes en potencia a intervenir sobre esta base. De esta manera, crearemos el nuevo teatro, el teatro que denuncia, que descotidianiza la conciencia. Si bien el teatro no modifica la sociedad, sirve como herramienta de sensibilización y divertimento, y conduce a transformarla.

Experiencia del Teatro Mapawira en el montaje de una obra de teatro en la cárcel

"No somos ladrones señor, solamente tenemos hambre."
Charles Chaplin

Talleres participativos con guías penitenciarios e internos

Uno de los resultados alcanzados dentro del plan investigativo fue la realización de talleres participativos con las personas privadas de libertad y los guías penitenciarios, actores constituyentes del sistema penal, que permitió contar con un material referencial empírico y testimonial, para de esta manera evaluar el campo analítico. Al respecto, dejamos constancia de los alcances de las actividades ejecutadas:

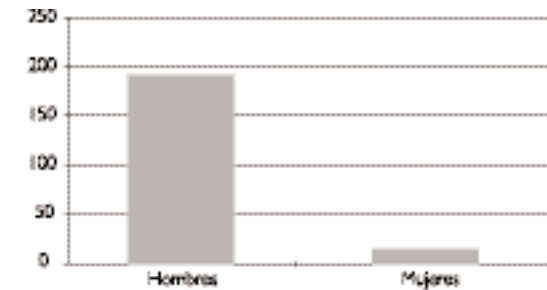
- Identificación y sistematización de un breve diagnóstico socio-demográfico y cultural de los participantes y de la calidad de vida al interior de las cárceles.
- Se analizaron, con base en una dinámica testimonial de la vida escolar y familiar, los aspectos positivos y negativos de la cotidianidad, que constituyó y constituye el espacio ideo-cultural de referencia de los participantes (resultado del taller con los guías).
- Sistematización y detalle de la pérdida de libertad de una persona desde la base empírica de los participantes (resultado del taller con los privados de libertad).
- Se han incluido técnicas de aplicación al teatro, como manejo de energía, desplazamientos espaciales, juegos de relación y contacto, desarrollo de la imaginación y expresividad motriz, durante todas las jornadas de trabajo.
- Permitió alimentar un discurso a ser teatralizado y que engloba un sentir con respecto a lo que se debería decir acerca de la cárcel.

A continuación se delinearán, de manera sucinta, las actividades desarrolladas.

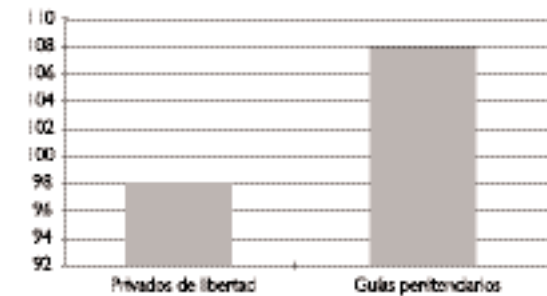
Diagnóstico socio-demográfico de los participantes

Durante la capacitación, se desarrollaron ocho talleres participativos con un total de 206 personas, de las cuales 139 fueron hombres y 67 fueron mujeres, representando, respectivamente, el 67,5% y 32,5% del total de participantes. Teniendo en cuenta cada taller por separado, se evidencia, en la composición de los grupos, la superioridad de hombres en la mayoría de ellos. La fecha de realización de cada taller y el número de participantes según sexo se pueden apreciar en el Cuadro N° 1, que se presenta a continuación.

Cuadro N° 1
 Participantes en talleres según sexo

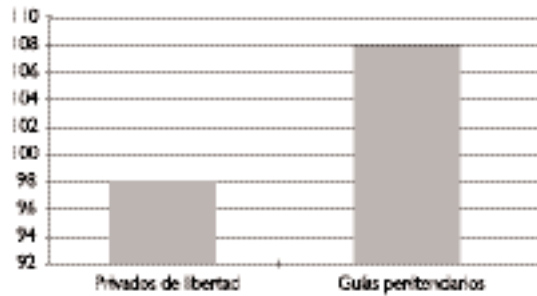


Cuadro N° 2
 Actividades que desempeñan los y las participantes



Cuadro N° 3

Región a la que pertenecen



Con personas privadas de libertad. El objetivo previsto con este grupo fue recoger las percepciones que los presos tienen acerca del sistema de justicia en Ecuador, a partir de su experiencia en prisión. La importancia de este objetivo radica en el hecho de que es preciso saber cuál es la imagen que las personas privadas de libertad construyen acerca de la cárcel y, por extensión, de la sociedad y el Estado.

Con guías penitenciarios y personal administrativo de la DNRS. Las entrevistas se realizaron con base en tres preguntas generadoras: ¿cuáles fueron los momentos gratos de la escuela?, ¿cuáles fueron los momentos tristes de la escuela? y ¿qué aprendiste de los presos? Se escogió entrevistar a este grupo, dado que es el referente más cercano del Estado para los presos, y los que conviven más tiempo con los privados de libertad. Las dos preguntas iniciales buscan, desde la experiencia educativa, indagar acerca de las nociones primarias de “orden y disciplina” y cómo estas han ido construyendo el carácter de la personalidad social de los guías. La tercera pregunta busca esclarecer ¿qué es el otro?, para los guías.

Taller de teatro con los privados de libertad

Como resultado medular de la tesis tenemos la elaboración de una estructura dramática y de una metodología base que permita, a futuro, la realización de obras de teatro y montaje de talleres artístico-teatrales, y la recreación de discursos con una posición crítica acerca de la situación carcelaria.

La definición de la metodología base y de la estructura dramática se dio a partir del taller de teatro que comprendió 28 sesiones de trabajo, de cuatro horas, aproximadamente, cada una. El proceso sugirió una guía de trabajo por clase; sin embargo, esto no se convirtió en una camisa de fuerza, sino en un marco general que alertó las condiciones del quehacer teatral al interior de una prisión. A continuación se expone el resultado:

Guía de trabajo por clase utilizada para el montaje de obras de teatro en la cárcel

Componentes del Taller de Teatro

Socialización de los resultados obtenidos en el transcurso de la investigación

Se realizaron cuatro talleres (dos por mes), para exponer las experiencias que se habían desarrollado en el ámbito de la teoría artística y social:

- a) Mitología y discursos del castigo y del sistema punitivo.
- b) Experiencias de otros grupos artísticos con respecto al trabajo en cárceles.
- c) Avances que la investigación iba adquiriendo a la par de la ejecución de otros instrumentos de investigación aplicados a los distintos grupos focales.

Transmisión de códigos de la convención teatral e improvisaciones sobre temáticas específicas

Al respecto se realizó un “taller-laboratorio” de exploración al teatro, el mismo que tuvo como puntos resaltantes los siguientes pasos modulares:

- a) Ejercicios de integración y trabajo en equipo.
- b) Juegos cooperativos y animación socio-recreativa.
- c) La cognición del cuerpo y el espacio.
- d) Reconocimiento y afirmación de los centros motores del cuerpo.
- e) Construcción de personajes a través de las cualidades energéticas de los centros motores corporales.

Es importante resaltar el rol del elemento lúdico en la implementación de las propuestas teatrales, debido a que:

- a) El taller de teatro se convierte en un espacio de oxigenación de la sofocante dinámica carcelaria.
- b) Uno de los códigos de más claro marcaje en la cárcel es la institucionalización de la violencia, por tanto, la posibilidad de la gresca y la acción verbal o física no está lejana en la interrelación de los privados de la libertad.

Dado que el trabajo de teatro es la exteriorización de la energía interna¹, se ha considerado contraproducente la aproximación emocional y retrospectiva sin un proceso dialógico. Al respecto *los juegos* posibilitan un amplio canal de entrada, ya que el ejercicio, así sea emocionalmente fuerte o comprometedor, está mediatizado por el recurso de la risa.

En el desarrollo de los juegos teatrales afloraron con recurrencia ciertos temas: violencia, drogas, torturas, etc., que responden a los ima-

¹ Cabe destacar las diferencias que hemos marcado en este trabajo con el *drama psicológico*, dado el énfasis que esta técnica deposita en la emoción y el desgarramiento interno.

ginarios contruidos en el entorno carcelario, y la necesidad comunicativa a través de una denuncia, podríamos concluir: Se procedió a trabajar sobre el material que aparecía clase a clase, para desentrañar las peculiaridades de ese diálogo gestual que surgía en escena. Destacamos la importancia de trabajar con elementos dados por la lúdica, ya que esto permitía romper lo dramático de los testimonios escénicos y lograr (sin violentar las razones específicas del encarcelamiento de cada uno de los privados de libertad) la representación de necesidades más sentidas por los integrantes del grupo de teatro. De esta manera, el planteamiento de los problemas fundamentales de los internos se daba sin necesidad de ser un ejercicio tortuoso.

Estructuración del discurso dramático y puesta en escena

Este proceso sucedió de la siguiente manera:

- El registro regular de improvisaciones.
- Lo recogido en el Diario de Campo con relación a los acontecimientos que se daban en el penal.
- Un taller de validación de expectativas hacia la obra de teatro y de discusión en torno a la vía que podía adoptar la creación del súper-objetivo de la obra.

La obra, en su conjunto, consta de ocho escenas que pueden resumirse en el “detalle ignominioso de la pérdida de libertad de una persona y cómo las relaciones de poder in-equitativas actúan transversalmente en el proceso de pérdida de derechos de un privado de la libertad”. A continuación incluimos el guión de la obra de teatro desarrollada durante el taller-montaje.

Guión técnico de la obra de teatro

Escena 1: Presentación del poder*Descripción de imagen/acción:*

Cuadro de presentación y fiesta de poder:

Imágenes estáticas (fotográficas) representativas del abuso y uso del poder; movimientos en que se evidencien actividades usuales de los personajes.

Personajes:

- Militar (Botas, boina camuflada)
- Cura (Sotana mitra...)
- Empresario (Terno con prótesis, silla con ruedas...)
- Dueño de "El Extra" (-Cámara de fotos, lentes, chaleco fluorescentes...)

Utilería

Pitos, bonetes, serpentinas, globos, máscaras de cerdos.

Requerimientos técnicos/escenografía:

Grabadora, música incidental

Observaciones:

Luego de cada presentación estimar en el texto que son normales según el estado.

Escena 2: Presentación de los miserable's*Descripción de imagen/acción:*

Cuadro de presentación de la miseria:

imágenes estáticas (fotográficas) representativas de la marginalidad y actividades diarias de trabajo. Cada personaje se presenta y expone el oficio desempeña (texto).

Personajes:

- Obrero (Cachucha, camisa rayas, pantalón jean, bailejo...)
- Lustrabotas (Pantalón corto, zapatillas, gorra, cajón para lustrar zapatos)
- Estudiante (Saco del colegio Mejía, camiseta para camuflarse, cuaderno, mochila)

Requerimientos técnicos/escenografía:

Grabadora, música incidental, cámara de humo

Observaciones:

Al final de cada texto de presentación se dirá: "según el Estado soy anormal".

Escena 3: La detención*Descripción de imagen/acción:*

Cuadro de batidas:

En un lugar público se encuentran los personajes del poder con la miseria. Se escuchan sirenas y patrullas, ingresa El Agente a escena apresando a los miserables (se evidencia exclusión) y dando licencia al poder para transitar libremente (aventajados sociales).

Personajes:

- Aparecen todos los personajes de las dos escenas anteriores, menos el militar
- "El Agente" (Gafas oscuras, chompa, camisa corbata, pistola, esposas)

Requerimientos técnicos/escenografía:

- Grabadora, efectos de sirena y disparos.
- Papel higiénico

Escena 4: La burocracia penitenciaria*Descripción de imagen/acción:*

Cuadro de solicitud de permiso para ir al baño:

Los tres personajes necesitan ir al baño, en este laberinto (pues deben pasar por donde están los guías, el juez y el médico) se evidencian los múltiples vericuetos burocráticos por los que hay que atravesar para conseguir algo tan sencillo, a la vez se demuestra la realidad del sistema de justicia en el país.

Personajes:

- Juez (Capa y sombrero de graduado...)
- Médico (Mandil sucio de sangre...)
- Guías (Uniforme)
- Los presos: Obrero, lustrabotas, estudiante (Mismo vestuario).

Escena 5: Rebelión*Descripción de imagen/acción:*

Cuadro de protesta y la toma:

Hartos de la situación interna que se vive, deciden tomarse la cárcel, sometiendo y secuestrando a un guía... entran los dos agentes, (todos a la pared, requisas), son conducidos al calabozo.

Personajes:

- Los presos: Obrero, lustrabotas, estudiante
- Guía secuestrado
- Agente 1
- Agente 2

Utilería:

Palos, sogas, piedras.

Escena 6: La tortura*Descripción de imagen/acción:*

Cuadro de interrogatorio: Maltrato de los presos (monigotes), están siendo interrogados, el uno es colgado de los pulgares, el otro ahogado, el otro electrocutado, les pintan de rojo a los muñecos con aerosol.

Personajes:

- Agente 1
- Agente 2
- Los 3 presos (monigotes)

Utilería:

Botellas, tabacos, spray, sillas, sogas, alambres, tacho de agua, copas...

Requisitos técnicos/escenografía:

- Lámpara de interrogatorio.

Observaciones:

- Elaboración de tres monigotes que representen a los tres detenidos (obrero, lustrabotas, estudiante)

Escena 7: Enajenación*Descripción de imagen/acción:*

Cuadro puesta de máscara: después de la tortura, los presos salen adoloridos y comienzan a ejecutar (según el ritmo de la música incidental), movimientos que de a poco se aceleran (in-crescendo), en el clímax de la danza los Agentes les colocan máscaras blancas (neutras), los toman lista y los leen el reglamento. (texto de Foucault).

Personajes:

- Los tres presos
- Agente 1
- Agente 2
- Guía

Utilería:

Botellas, tabacos, spray, sillas, sogas, alambres, tacho de agua, copas...

Requisitos técnicos/escenografía:

Una tabla con una hoja, un esfero grande.

Escena 8: Hasta siempre en las celdas*Descripción de imagen/acción:*

Entran los reos cubiertos por una máscara neutra y en las manos barrotes de 40 centímetros con banderines del Ecuador en la punta, se arrodillan y cantan; "Los caminos de la vida...", son reprimidos por El Agente quien les ordena presentar honores a los personajes del Poder y cantan: "Patria tierra sagrada..."

Personajes:

- Los presos (Obrero, lustrabotas, estudiante).
- Empresario
- Agente
- Cura
- Dueño de "El Extra"

Utilería:

Mascaras neutras, barrotes, banderas, pequeñas.

Requisitos técnicos/escenografía

Una tabla con una hoja, un esfero grande.

Observaciones

Se construye la cárcel con dos barrotes en cada mano cada uno de los presos, cantando "Los caminos de la vida" y "Patria".

Crterios metodológicos desarrollados*Importancia del proceso de montaje*

Más allá de buscar impecabilidad en el producto final artístico, en este caso la obra de teatro, interesaba impulsar desde el cotidiano un proceso que recogiera las formas y acomodos de supervivencia en la cárceles, que mostrara los métodos vivenciales de relación con el entorno, con los otros presos, con el personal de la cocina, con los médicos (cuando los hay). El interés no radicaba, se remarca nuevamente, en *imponer* una forma de hacer teatro, la mera transmisión técnica actorales presupuestas en tal o cual estilo dramático no cabía. El proceso apuntaba a extender, de manera creativa, hacia la obra de teatro, los imaginarios, los códigos generados en el sitio de detención, a desarrollar un esquema teatral movable que produjera, paradójicamente, liberación, auto-generar una herramienta lúdica que canalizara las expectativas in-

ternas de los afectados por la prisión y que posibilitara gozar de un corto espacio de reencuentro con ellos mismos, que la institución carcelaria no está dispuesta a ofrecerles.

Horizontalidad y acercamiento humano

El punto de partida era tener una mirada abiertamente humana al grupo meta con el que se trabajaba, con el propósito de romper con las ideas de asistencialismo y caridad social que imperan, por lo general, en el trabajo voluntario e institucional que se practica en el interior del recinto carcelario. El establecimiento de una relación dialógica horizontal permite reformular los discursos del "trabajo social" que privilegian las acciones de los sectores legitimados (clases medias), hacia los sectores marginalizados y criminalizados (clases bajas).

Las acciones propuestas y desarrolladas colectivamente con los privados de libertad no tienen un enfoque unidireccional, sino, están orientadas a la posibilidad de crecer mancomunadamente. El asistencialismo impide una comunicación franca y desinteresada y dificulta la asunción de compromisos. Es decir, la acción hacia los sectores vulnerables mediante el látigo civil y policial se ejecuta por estricto pragmatismo conservador. Una muestra de ello, son las acciones encaminadas a impedir los amotinamientos.

Espacio de reflexión política y de auto-conciencia crítica

Teniendo en cuenta que la propuesta metodológica no partía de una base caritativa (léase: de base no moral), se considera que los análisis de la realidad, como fuentes afirmativas de la creación de discursos escénicos, debían surgir de una reflexión política y sobre cómo se puede entender esta realidad para transformarla, cómo confrontar la construcción ideológica acerca de la culpa del delito o la tipificación social de ser una persona *descarriada* y estigmatizada, para identificar concretamente las causales y las bases del delito y del robo en la sociedad, y poder tras-

lucir; más allá de los discursos de la “seguridad ciudadana”, que la base de la sociedad y de los sectores de poder que la conducen se encuentran atravesados transversalmente por la reproducción de actos de orden delictivo y misérrimo. A la vez, era importante que los análisis de la situación coyuntural partieran del círculo de auto-conciencia, es decir, no era una capacitación la que se operaba, sino el desentrañamiento de la verdad social de manera colectiva. Es decir, se buscaba que el ejercicio de colectivización de los saberes y de las prácticas proporcione continuidad a la investigación-acción

Utilización de la razón sensible

La imagen de la cárcel es la de un sitio “duro”. Y en verdad este es un espacio tenso, agresivo, marcado por la violencia. Y no se trata solo de la cárcel, sino de las instituciones que abonan el camino para la procreación del régimen carcelario, como la escuela o el cuartel:

- Si no te portas bien, ¡sanción!
- La vida es de los vivos.
- Si no comes toda la comida, sanción.
- ¡Ya vas a ver, le voy a avisar a tu papá, pendejo!
- ¡Donde que me traigas un cero en la libreta de control!
- Si quieren realizar un paro, realícenlo. ¡Pero aténganse a las consecuencias!

La sociedad se erige sobre una estructura de relaciones violentas, y mucho más si pensamos en sectores que, por sus condiciones de vida, están expuestos a niveles de violencia más denotada y abierta. En esta medida, introducir elementos de sensibilización y posibilitar el contacto, la dulcificación de la palabra, permitiría establecer un espacio denegado por la sociedad a este tipo de sectores sociales.

Método dialéctico y teatro de participación colectiva

Siendo importante el espíritu propositivo en el proceso creativo, es necesario tener en cuenta que las ideas se reafirman o se niegan en el terreno de la práctica, así pues, las consignas planteadas para el desarrollo de un ejercicio en particular tienen que ser modificados a medida que la ejecución de ejercicio promueva conocimientos nuevos. Por tal motivo, los textos dramáticos pre-establecidos se someterán a la posibilidad o no de ser aceptados. La razón de ser de esta base formativa de la obra es romper la “tutela”. Los padres, el maestro de escuela, el policía, el guía, el abogado, todos ellos son la personificación de una política sistémica y conductual, en que la autoridad debe dictar el qué hacer, el qué querer, el qué decir.

En esta medida, una opción liberadora de teatro no deberá utilizar los mecanismos de la dominación; es por esto que la figura del director o del instructor teatral se disolverá en la misma medida en que se disolverán las propuestas dictatoriales en el escenario. Así, los planteamientos del teatro de *participación colectiva* permiten involucrar a todos los participantes de la escena en la construcción de la obra, esta premisa elimina la especialización en una rama u otra del ámbito teatral (vestuarista, maquillista, etc.), ya que, en su conjunto, los participantes asumen todas estas responsabilidades, recreando un proceso de horizontalidad y promoviendo la necesidad organizativa como vórtice de la creación artística.

Movilidad y adaptabilidad del proceso creador

El teatro no es estático. Una de las reglas imperantes en la elaboración de una obra de arte, desde la época clásica europea inclusive, es el movimiento. A diferencia de la ciencia, el arte no puede ser medible, pues ¿cómo podríamos cuantificar emociones, deseos, sentimientos, imágenes poéticas? Cabría entonces la pregunta: ¿es posible la prescripción y la resolución estricta de un texto dramático y de la puesta en escena de una obra que se produce en el interior de la cárcel? Sin temor a equí-

vocos manifestamos que no. No es posible prever la senda que un montaje de *creación participativa* tomará en la marcha de las improvisaciones, y mucho menos si entendemos que la dinámica carcelaria, como política de castigo, restringe actividades que generen críticas de los presos.

Conclusiones

La investigación ha demostrado que “los presos”, “los internos”, “los detenidos”, los “antisociales”, “los anormales”, “los polillas”, “los desechables” definitivamente no encajan dentro de las demandas civilizatorias, por lo que la tolerancia máxima ofrecida para los excluidos es prescindir del recurso de la pena de muerte, siempre y cuando puedan mantenerse alejados y eliminados del nivel público y de causar molestias.

Al inviabilizar el sistema la “función productiva” y la condición social de los privados de libertad, les son arrebatados los más elementales derechos, no solo los referidos constitucionalmente, como el derecho a transitar libremente por el territorio nacional, sino el de ser tomados en cuenta como persona en sí; y dado que no tienen la valía humana, no son dignos de vivir como personas (aunque sea en el encierro) y son proscritos a pagar la culpa y pasar los días entre la peste.

Ante estos elementos caben las siguientes preguntas:

- a) ¿Es digno para la humanidad socapar, promocionar o tolerar que un segmento numéricamente significativo de la sociedad, presos y familiares, *tengan* que “bestializar” su vida al interior de las cárceles, con el pretexto de poner en riesgo la “seguridad ciudadana”?
- b) ¿Es justificable que miles de personas y familias lumpenizadas *tengan* que servir de advertencia hacia al resto de la sociedad que pretenda romper “el cauce normal de la regla”?
- c) ¿La calma y “bienestar” de la *mayoría de la sociedad* está relacionada con la aplicación de castigo y la diseminación de dolor en el encierro?

La cárcel, sitio fundamental de dolor

Es doloroso palpar cómo jóvenes, adultos y ancianos son gradualmente consumidos por la violencia, el vicio, la sinrazón, el individualismo, la insensibilidad, tras los barrotes que oxidan lentamente los candiles de la esperanza humana.

Por tanto, es infame observar cómo la burocracia concibe a los presos como escoria, como una deshonra circunstancial para sus vidas, porque más allá de los alegatos de la Dirección Nacional de Rehabilitación Social y el Estado, en la práctica son tratados como desechos, como las sobras de un sistema que no ha alcanzado a atenuar las consecuencias del avasallamiento clasista.

Por lo que produce vergüenza constatar que los discursos en torno a la “rehabilitación” lo único que justifican es la existencia de cierta burocracia judicial. Es doloroso mirar que para lo único que sirven los presos es para ser “hundidos” por el personal calificado mediante lo que podríamos denominar *técnicas de destrucción espiritual*, o para ser extorsionados de la manera más miserable que pueda imaginarse.

Como penoso es mirar a policías, jueces, magistrados, guías y directores de cárceles esgrimiendo las charreteras del poder, administrando un castigo que siempre es aplicado de manera parcializada, y cómo estos mismos partícipes, a la vez que administran castigo, inconscientemente, contribuyen al aniquilamiento de su humanidad. ¿Qué más deberíamos sentir por gente que avala y es parte del sistema de administración de castigo, es decir, del rompimiento de la humanidad de las personas? El rol del Estado y el papel de las políticas públicas deben ser reflexionados en este sentido.

La cárcel no es un fenómeno aislado de los métodos de punir socialmente lo indeseable, el cuestionamiento de lo carcelario es una contribución a criticar de manera íntegra la sociedad represiva, un modelo disciplinario, un sistema coercitivo, un mundo excluyente, un aparato de poder basado en la violencia, la centralización de la riqueza y la distribución de la pobreza.

Más allá de ciertos pronunciamientos que auguran reformas en la aplicabilidad de justicia, se ha podido demostrar que los supuestos cam-

bios del sistema penal en la sociedad capitalista no pasan por la modificación jurídica, administrativa o presupuestaria, sino por el hecho de la remoción profunda de la sociedad en su conjunto. Las cárceles son parte del supra proyecto de disciplina sistémica, conducente a dar continuidad al proceso civilizatorio, de acumulación y de ascensión de la tasa de extracción de plusvalía; es decir, la cárcel no puede desaparecer ni transformarse por sí sola, puesto que esto significaría eliminar una institución altamente servil a los intereses de la clase dominante, que ve en ella uno de los centros de modulación de conductas y de aniquilación de personas que no asumen obedientemente que la concepción dominante de democracia supone, necesariamente, la preponderancia de unos sobre otros.

Criminalización de la pobreza

Se ha llegado a la conclusión de que en este país no se castiga el delito, sino a los sectores sociales que desde varias décadas atrás han sido sistemáticamente perseguidos y cuya característica medular es la pobreza. Cabe la pregunta: ¿quiénes son los delincuentes por “naturaleza”? Encontramos la respuesta tras las rejas: trabajadoras sexuales, emigrantes del campo a la ciudad que se asocian con el trabajo informal, jóvenes del estrato popular que se ven envueltos en el condicionante mundo de las drogas, padres de familia que, arriesgándolo todo, han optado por ser “mulas”. ¿Dónde viven los “antisociales”? ¿cuál es su procedencia? Es una constante encontrar que la gran mayoría de privados de libertad provienen de los barrios estigmatizados como *bajos* e *inmorales*. Se trata de sectores de las ciudades que son permanentemente castigados por batidas policiales. Los “antisociales”, una vez detenidos, son sometidos a interrogatorios que, por regla general, terminan en tortura, creando un círculo continuo de encarcelamiento y *prácticas callejeras* que permiten la auto-sostenibilidad de todo un mercado que se reproduce independientemente de la asistencia estatal. De este modo, el poder queda liberado de atender a estos sectores, dado que los “focos delictivos” (presos, policías, guías, jueces, etc.) se sostienen, en términos económicos, a sí mismos.

Por lo tanto, el sistema penitenciario del país sirve como una forma de coacción y violencia permanente hacia los sectores económicamente deprimidos, a la vez que de control social y de castigo efectivo, que ni siquiera se mide por haber cometido un acto delictivo, sino por el hecho de pertenecer al sector que es *proclive* a cometer actos delincuenciales. Este relato, más que una hipótesis, es una realidad vista y expuesta por los privados de la libertad en todo el transcurso de la investigación.

Punteos finales para el teatro

La formulación discursiva de las obras de teatro que partan de una base de criticidad hacia la prisión deberá tomar en cuenta que el “refinamiento” en los métodos de “tratamientos de excesos” no significa la inexistencia de prácticas de represión y el ejercicio abierto de la violencia. No podemos dejar de mencionar algunas prácticas de “rehabilitación” cargadas de violencia: golpes, palazos, asfixia, electricidad en los testículos, falta de alimento, imposibilidad de dormir, violaciones sistemáticas, ingestión obligada de elementos activos que afectan el sistema nervioso central, confinamiento en espacios de apenas pocos centímetros de diámetro; muestra palpable de esto es la situación y testimonios de detenidos en las cárceles de Ecuador, que han experimentado parte de los métodos escondidos que la “sociedad civilizada” aún utiliza en aras de buscar la “correctibilidad”.

El elevado nivel de agresividad y de corrupción del sistema carcelario es una fuente “rica” de teatralización, dado que, con el impresionante clima de cinismo que existe en las cárceles, es posible elaborar la base textual de denuncia de una obra de teatro. Negándonos a instrumentalizar como recurso teatral los actos de insensibilidad que se viven en el encierro, se busca, más bien, impregnar al teatro de una realidad ineludible, llena de vergonzosa violencia y desprecio hacia los internos. Así, reproduciremos una entrevista realizada a un detenido menor de edad del centro de rehabilitación juvenil Virgilio Guerrero (“la correccional”), la misma que ejemplifica los niveles de violencia existentes y lo “tragicómico” que puede resultar el abuso de autoridad:

“-Desde el día que ustedes ingresaron a este recinto educativo se van a pasar a llamar *desgraciados*. ¿Entendieron desgraciados?
 -(...) y yo voy a ser, no un guía, sino ‘mi querido educador’. El que me llame de otra manera va a recibir un golpe. ¿Entendieron desgraciados!
 -Toda la mañana su ‘querido educador’ va a ser invisible para ustedes, es decir, el que me regresa a ver mientras estoy hablando va a recibir un golpe. ¿Entendieron desgraciados!
 -Y esta no es una correccional, si no el centro de rehabilitación juvenil Virgilio Guerrero. Al que diga que esto es una correccional le doy un palazo. ¿Entendieron desgraciados!
 -(...) ¡ah! Y al que se les ocurra decir calabozo al ‘cuarto de reflexión’, le voy a romper la cabeza. ¿Entendieron desgraciados!”²

Sin comentarios...

Como conclusión final planteamos que el teatro y las artes escénicas se ven ante una disyuntiva: por un lado, la espectacularización de las obras, producir para el consumo cultural urbano generando réditos a la industria turística, ordenar la creación de obras de arte de acuerdo con el público-consumidor existente, integrar contenidos de aparente crítica social, pero limitarse con el mutismo del público regular, maniatado por la masificación de la cultura; por otro lado, orientar el trabajo de búsqueda estética, temática, escénica con actores considerados marginales de la actividad cultural elitista, con lo que el *espectáculo* pierde, pero gana el arte, a pesar de que el público se pueda reducir.

- 2 Por la sutileza y creatividad de la humillación da la impresión de ser la reproducción de un sainete corto, pues llega a un grado de inverosimilitud. Entrevista a un detenido en el centro de orientación juvenil Virgilio Guerrero (Correccional de Menores).

Registro Fotográfico



Integrantes del Grupo de Teatro del Penal



Patios de pabellón "C"



El Grupo de Teatro Mapawira presenta la obra "Los Santos Inocentes" en el patio del Pabellón C

Bibliografía

- Althusser, Louis (1998). *Acerca del concepto de ideología*. México D.F.: Editorial Grijalbo.
- Artaud, Antonin (1973). *Mensajes revolucionarios*. Caracas: Editorial Fundamentos.
- Artaud, Antonin (1976). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Foucault, Michel (1998). *Vigilar y castigar*. Madrid: Editores Siglo XXI.
- Foucault, Michel (1999). *Estrategias del Poder*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Foucault, Michel (2002). *El orden del discurso*. 2da edición. Barcelona
- Genet, Jean (1983). *Diario del ladrón*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Madrid, Dimitri (2008). *Tejiendo la nueva escuela entre el símbolo y la identidad*. Quito: Ediciones Cultura y Solidaridades.
- Núñez Vega, Jorge (2006). *Cacería de brujos*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Palacio, Pablo (2001). *Cuentos ecuatorianos*. Madrid: Editorial Popular Madrid.
- Panero, Leopoldo María (1999). *Poemas del manicomio de Mondragón*. 4ta edición. Madrid: Ediciones Hiperión.
- Panero, Leopoldo María (2004). *Poesía completa 1970-2000*. Colección VISOR de Poesía.
- Pavis, Patrice (1984). *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Piscator, Edwin (1976). *Teatro político*. Madrid: Editorial Ayuso.
- Pratt, John (2006). *Castigo y civilización*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Rivera Beiras, Iñaki (2004). *Mitologías y discursos sobre el castigo*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Rodríguez, Abad Franklin (1989). *Poética del teatro latinoamericano y el Caribe*. Quito: Ediciones Abrapalabra.
- Salvador, Paco (2008). "Sacrificio e innovación en las tradiciones". Tesis de grado, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito.
- Sartre, Jean-Paul (1967). *San Genet comediante y mártir*. Buenos Aires: Editorial Losada.

- Wilde, Oscar (1997). *La balada de la cárcel de Reading*. Barcelona: Ediciones Plaza & Janés.
- Zapata, Inés (2008). "Análisis de los imaginarios de género en la dramaturgia de Quito de los últimos veinte años". Tesis de grado en Antropología Aplicada, Universidad Salesiana, Quito.