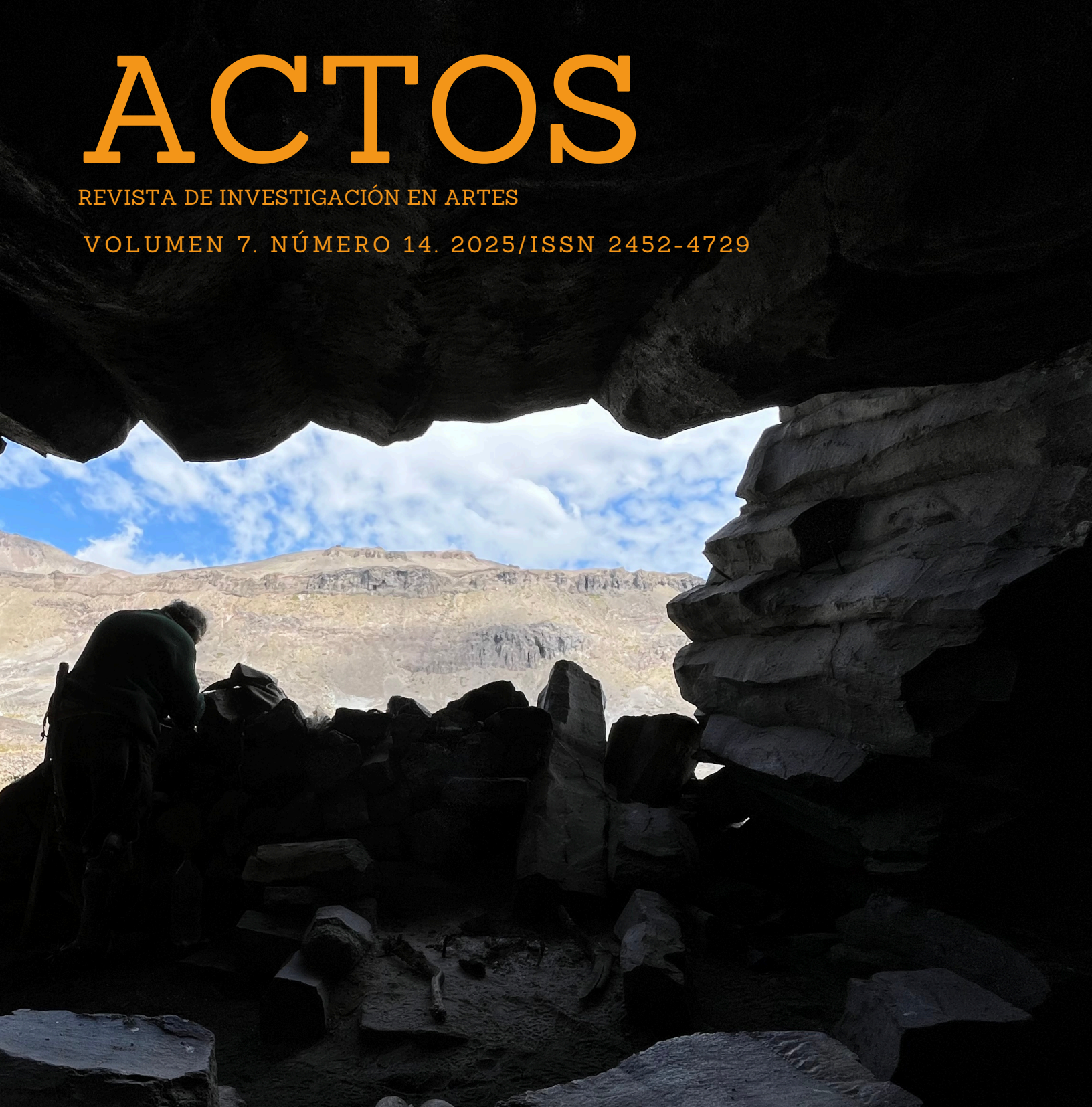


ACTOS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES

VOLUMEN 7. NÚMERO 14. 2025/ISSN 2452-4729



UNIVERSIDAD
ACADEMIA
DE HUMANISMO CRISTIANO

Ensayar eso que llamamos vida: un taller de teatro para adolescentes y jóvenes en una institución de salud de la provincia de Mendoza (Argentina)*

Rehearsing what we call life: a theatre workshop for teenagers and young adults at a healthcare institution in the province of Mendoza (Argentina)

Estefanía Ferraro Pettignano**

INCIHUSA- CONICET // UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

 <https://orcid.org/0000-0003-3932-2720>

Resumen. Este artículo se enmarca en una investigación doctoral que indaga los talleres artísticos desarrollados en instituciones de salud pública en la provincia de Mendoza, Argentina. En particular, analiza la experiencia del taller de teatro implementado en el Centro Integral Provincial de Atención de Urgencias del Adolescente (CIPAU), un dispositivo especializado en urgencias subjetivas para adolescentes y jóvenes en la provincia. El estudio se propone examinar si las actividades desarrolladas en dicho espacio pueden ser comprendidas como prácticas artísticas, así como analizar los fundamentos y modos de su implementación institucional. La investigación adopta un enfoque cualitativo, a partir de un estudio de caso que articula entrevistas, notas de campo y la sistematización de ocho encuentros del taller. Los resultados evidencian que el taller de teatro opera como una herramienta más dentro del abordaje interdisciplinario que promueve la Ley Nacional de Salud Mental N° 26.657. Lejos de centrarse en la producción artística final, el foco está puesto en el proceso creativo compartido, entendido como medio para propiciar vínculos y formas singulares de encuentro entre las/os participantes. La modalidad del taller se caracteriza por su flexibilidad y perspectiva situada, adaptándose a los deseos, necesidades y posibilidades de las juventudes que transitan la institución. Se concluye que el taller constituye una práctica artística relacional y colaborativa, capaz de habilitar otras maneras de abordar lo urgente y ensayar modos posibles de estar con otras/os a través de la creación artística.

Palabras claves: Prácticas artísticas, Salud mental, Adolescencias y juventudes, Taller de teatro, Interdisciplina.

* Esta investigación está financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET – Argentina)

** Licenciada en Arte Dramático. Universidad Nacional de Cuyo. Correo electrónico: pipiferraro@gmail.com. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy): Conceptualización, Metodología, Software, Análisis Formal, Investigación, Recursos, Curación de Datos, Administración de Proyecto, Validación, Visualización, Redacción (borrador original y revisión/edición), Supervisión y Adquisición de Fondos.

Abstract. This article is part of a doctoral research project that investigates artistic workshops developed in public health institutions in the province of Mendoza, Argentina. In particular, it analyses the experience of the theatre workshop implemented at the Provincial Comprehensive Adolescent Emergency Care Centre (CIPAU), a facility specialising in subjective emergencies for adolescents and young people in the province. The study aims to examine whether the activities carried out in this space can be understood as artistic practices, as well as to analyse the foundations and methods of their institutional implementation. The research adopts a qualitative approach, based on a case study that combines interviews, field notes and the systematisation of eight workshop sessions. The results show that the theatre workshop operates as another tool within the interdisciplinary approach promoted by National Mental Health Law No. 26,657. Far from focusing on the final artistic production, the focus is on the shared creative process, understood as a means of fostering bonds and unique forms of encounter between the participants. The workshop format is characterised by its flexibility and situated perspective, adapting to the desires, needs and possibilities of the young people who pass through the institution. It is concluded that the workshop constitutes a relational and collaborative artistic practice, capable of enabling other ways of addressing urgent issues and rehearsing possible ways of being with others through artistic creation.

Keywords: Artistic practices, Mental health, Adolescents and young people, Theatre workshop, Interdisciplinarity.

Introducción

Somos todos artistas: haciendo teatro, aprendemos a ver aquello que resalta a los ojos, pero que somos incapaces de ver al estar tan habituados a mirarlo. Lo que nos es familiar se convierte en invisible: hacer teatro, al contrario, ilumina el escenario de nuestra vida cotidiana.

(Augusto Boal 18)

El presente artículo se enmarca en una indagación doctoral más amplia en la cual se estudian diversos talleres de artes que se brindan en instituciones de salud públicas, situadas en la provincia de Mendoza, Argentina. En este artículo se analizan una serie de encuentros realizados en el marco del taller de teatro de una institución de salud para adolescentes y jóvenes. Las preguntas planteadas para esta pesquisa son: ¿Las experiencias del taller de teatro dentro de la institución pueden ser comprendidas dentro de la categoría de prácticas artísticas? ¿Cómo y porqué se implementa el taller de teatro en la institución? ¿Cuáles son sus características, dinámicas y modos organizativos? En línea con esto desarrollamos, durante este artículo, los resultados correspondientes a los siguientes objetivos:

- 1) Examinar las experiencias del taller de teatro a partir de la categoría de prácticas artísticas.
- 2) Identificar cómo y por qué se implementa el taller en el contexto de la institución.
- 3) Analizar las características, dinámicas y modos organizativos del mismo dentro del contexto de la institución.

A través de la estrategia del estudio de caso y desde una perspectiva cualitativa, se llevaron a cabo entrevistas semiestructuradas, notas de campo y la sistematización de ocho encuentros del taller. Comenzamos la indagación realizando la sistematización de experiencias. En los encuentros participaron de seis a ocho personas entre los 14 y 17 años. La grupalidad era variable debido a que las/os adolescentes y jóvenes no están más de quince días en el servicio de internación.

La institución en la cual se realizó el estudio de caso es el Centro Integral Provincial de Atención de Urgencias del Adolescente (CIPAU). Es la única institución de salud pública de la provincia de Mendoza que se especializa en la atención de urgencias de adolescentes y jóvenes. Se atienden personas desde los 14 a los 17 y 11 meses de edad que ingresan por alguna situación urgente como: consumo problemático, intento de suicidio, autolesiones, cuadros de psicosis, entre otras. Se reciben adolescentes y jóvenes de diferentes regiones de la provincia y diversas clases sociales, que poseen o no, obra/seguro social.

Quienes ingresan están en internación hasta que el equipo interdisciplinario, encuentra el abordaje adecuado para la problemática, eso no debería ser más de 15 días, según la Ley Nacional de Salud Mental N°26.657 (LNSM N°26.657) (23), marco legal que rige en Argentina. Pero hay casos excepcionales en los que el período se extiende algunos días más. En línea con lo que promueve este marco legal, la institución se especializa en estas situaciones de padecimiento subjetivo desde un abordaje interdisciplinario, es decir a través de herramientas de diversos campos se particulariza en cada caso. Durante el tiempo de internación, el equipo de profesionales realiza de manera conjunta una atención integral de la salud. Luego el equipo deriva a efectores ambulatorios de salud para poder dar la externación (el alta) y que las personas tengan un seguimiento integradas en la comunidad.

En la LNSM N°26.657 se promueve, justamente, este modelo integral, intersectorial e interdisciplinario de atención de los padecimientos subjetivos. Sus fundamentos teóricos y prácticos se basan en lo que proponen diversos enfoques comunitarios de la salud (Stolkiner 169). Según esta política pública, la salud mental es “un proceso determinado por componentes históricos, socioeconómicos, culturales, biológicos y psicológicos, cuya preservación y mejoramiento implica una dinámica de construcción social vinculada a la concreción de los derechos humanos y sociales de toda persona” (LNSM 12).

Este tipo de perspectiva, tiende a colaborar en las trayectorias de salud y considera la restitución de los derechos de las personas en su dimensión de sujeto de derechos. Este es el marco legislativo a partir del cual, CIPAU, organiza sus perspectivas de abordaje y dinámicas de trabajo.

Los talleres artísticos, y específicamente el de teatro, se encuentran dentro del servicio de internación y se los considera como herramientas, junto a otras prácticas, para el abordaje de las urgencias. Nos interesó estudiar el taller en este contexto porque, como indicamos, es el único dispositivo de internación destinado específicamente a la atención de urgencias subjetivas de adolescencias y juventudes que funciona en la provincia. Cabe aclarar, que esta institución no es la única en la provincia que implementa talleres artísticos como parte de las prácticas en salud, pero si es la única que lo hace en este contexto de urgencia.

Además, la institución posee variadas propuestas artísticas (taller de teatro, artes visuales, escritura creativa, audiovisual, cerámica, arte textil, entre otros) para las personas que están dentro de la institución y para quienes ya no están en la internación, pero les interesa seguir desarrollándose artísticamente, ya que pueden seguir asistiendo a los mismos. Esto permitió realizar la selección del caso en un marco heterogéneo de indagación, luego de haber conocido los otros talleres. Nuestra selección se fundamenta, por un lado, en un interés disciplinar, ya que nuestra formación de base es en el campo de las artes escénicas. Por otro lado, al momento del ingreso en la institución el taller de teatro, no era una de las propuestas que se facilitaban en la institución. Por invitación del equipo de coordinación se promovió la implementación del mismo y fui tallerista de teatro en la institución durante ese año. Seleccionamos esta experiencia para poder dar cuenta de cómo es el proceso de puesta en marcha e institucionalización de un espacio de taller en el marco de CIPAU.

Un estudio de caso

Para indagar en profundidad el taller de teatro con el fin responder a los objetivos propuestos, se decidió trabajar desde un enfoque cualitativo. Los estudios cualitativos toman los acontecimientos en su contexto y centran su atención en los significados que las personas les dan a sus experiencias. Esta pesquisa construye significados, no de modo estandarizado o generalizado, sino más bien con la premisa de comprender e interpretar lo que consideran las personas que participan (Valles 47). La estrategia elegida fue la del estudio de casos (EC) (Stake 15), esta se realizó a través de técnicas de recolección diversas como la sistematización de experiencias, las entrevistas semiestructuradas y las notas de campo.

Se eligió el EC porque es una metodología de carácter flexible que enfatiza en el problema y/o preguntas de la investigación. A través del EC se trata de habilitar más preguntas y anticipaciones que puedan ser utilizadas para estudios posteriores, pero no como recurso que estandarice la mirada, sino como herramienta que habilite nuevos interrogantes y supuestos en investigaciones futuras.

Stake llama a esta posición interés intrínseco, “El caso viene dado. No interesa porque con su estudio aprendamos sobre otros casos o sobre algún problema general, sino porque necesitamos aprender sobre ese caso particular. Tenemos un interés intrínseco en el caso” (16).

En la primera etapa del trabajo de campo, realizamos las ocho sistematizaciones del taller. Posteriormente, se llevaron a cabo entrevistas semiestructuradas a adolescentes, jóvenes y profesionales de la institución (talleristas, psiquiatras, coordinadores, psicólogas/as, etc.). Otra técnica implementada fueron las notas de campo, donde se registraron reflexiones en torno a las experiencias surgidas a lo largo del período de trabajo de campo. Este período implicó un año y medio de trabajo en la institución de agosto de 2022 a diciembre de 2023. Se estableció la finalización de este proceso a partir del criterio de saturación, el cuál desde la perspectiva de Valles "no debe entenderse como un umbral fijo, sino como un proceso dinámico en el que el investigador evalúa continuamente la coherencia de los datos obtenidos" (280).

Previo al ingreso a la institución se realizaron algunas aproximaciones al campo por medio de diversas actividades: participación en algunas de las reuniones de equipo, asistencia a festivales artísticos abiertos a la comunidad que realizó la institución y reuniones con el equipo de coordinación. Durante ese período también se trabajó en los aspectos éticos de la pesquisa. El proyecto de investigación se presentó y fue aceptado por el subcomité de ética de la Dirección de Salud Mental y Consumos Problemáticos (DSMyCP) de la provincia de Mendoza. Se tuvieron en cuenta para la elaboración de los consentimientos diversas legislaciones y tratados, entre ellas, la Ley Nacional de Salud Mental N° 26.657; la Ley N° 26.061 de protección integral de los derechos de las niñas, niños y adolescentes (NNyA); la convención internacional sobre los derechos de NNyA de UNICEF y Código civil y comercial de la Nación (Argentina). Además, tuvimos charlas previas con las/os participantes para aclarar las dudas que surgían respecto de la investigación.

Los enfoques que acompañan la sistematización de los talleres

Desde los comienzos de esta pesquisa somos conscientes que una de las tareas a realizar para poder indagar las preguntas de investigación, consiste en explorar sistematizaciones acordes a las experiencias estudiadas. Dicha tarea tiene su base en la práctica y autoobservación del taller. En este caso, trabajamos a partir de dos materiales que tomamos como puntos de partida, no tanto como métodos estandarizados, sino y principalmente como inspiración para proponer una sistematización posible.

Por un lado, estudiamos el libro *La sistematización de las experiencias: práctica y teoría para otros mundos posibles* de Oscar Jara, porque propone un enfoque situado de la práctica de sistematización. El autor recupera diversas experiencias grupales vinculadas a la educación popular

ESTEFANÍA FERRARO PETTIGNANO
ENSAYAR ESO QUE LLAMAMOS VIDA: UN TALLER DE TEATRO PARA
ADOLESCENTES Y JÓVENES EN UNA INSTITUCIÓN DE SALUD DE LA PROVINCIA
DE MENDOZA (ARGENTINA)

y sostiene que la sistematización no es una técnica, sino una perspectiva epistemológica y política. Jara la define como un proceso intencionado que parte de la recuperación reflexiva de una experiencia para reconstruir su sentido, identificar aprendizajes y contribuir a la transformación social. Si bien enuncia que no es posible dar una única definición al respecto del término, podemos decir que, para Jara, sistematizar es relatar dicha experiencia, exponerla, añadiendo a este proceso descriptivo nuestras reflexiones críticas en torno a la misma. Este proceso entonces supone: “recuperar críticamente nuestra propia experiencia, ponerla en diálogo con otras propuestas y aportes, compartir y proponer algunas pistas para seguir caminando, siendo conscientes que faltará mucho por precisar y ahondar” (Jara 21).

A diferencia de la investigación tradicional, la sistematización que propone el autor, parte de las prácticas sociales vividas, buscando interpretarlas críticamente desde quienes las protagonizan, con el fin de aprender, transformar y promover el conocimiento situado (Jara 22). Uno de los aportes más relevantes es el planteo de una posible estructura metodológica para llevar adelante dichas sistematizaciones, lo cual se convierte en una herramienta clave tanto para equipos comunitarios como para instancias académicas comprometidas con las diversas prácticas sociales. El material propone una secuencia metodológica flexible con momentos clave como la recuperación del proceso vivido, la elaboración del eje de sistematización y el análisis crítico. De igual manera, el autor dice repetidas veces que no existen sistematizaciones ideales o una receta para llevarlas a cabo.

En la sistematización de experiencias, debemos ser coherentes con su sentido de fondo: no se trata tanto de mirar hacia atrás, para apropiarnos de lo ocurrido en el pasado, sino, principalmente, recuperar de la experiencia vivida los elementos críticos que nos permitan dirigir mejor nuestra acción para hacerla transformadora, tanto de la realidad que nos rodea, como transformadora de nosotros mismos como personas. “Entender la actualidad del presente como acontecimiento inexplicable y que a la vez contiene las potencialidades de un futuro por construir (...) sistematizar las experiencias provoca nuevos saberes, sensibilidades y capacidades que nos permiten imaginar futuros posibles” (Jara 21).

Adherimos a lo que dice Jara en relación a que no existen sistematizaciones ideales, pero consideramos que es importante hacer el esfuerzo de proponer por lo menos algunas que nos sirvan para recuperar las experiencias del taller de teatro. La sistematización, desde este enfoque, es una manera de seguir visibilizando el trabajo que se viene haciendo en la provincia en relación a los talleres artísticos en contextos de salud. Justamente, Jara subraya que muchas experiencias transformadoras quedan invisibilizadas o no se capitalizan como aprendizaje colectivo por falta de registro. Por eso, sistematizar este tipo de experiencias es también una forma de resistencia al olvido y de validación del saber situado, “*es reconocerse como sujeto portador de conocimientos válidos y necesarios*” (Jara 28).

Durante el proceso de trabajo de campo también nos acercamos a otra propuesta que desarrolla, desde el campo artístico, modos posibles de aprender de las experiencias de los talleres. Nos referimos a La guía TransMigrARTS. Una nueva forma de observar los talleres artísticos (González Martín et al. 29). Esta es una iniciativa transdisciplinar que busca evaluar el impacto de talleres artísticos en migrantes en situación de vulnerabilidad. Surge de la necesidad de crear herramientas de observación desde las propias artes, superando enfoques tradicionales psicológicos y sociológicos. El objetivo fue desarrollar una guía para observar y evaluar cómo las prácticas artísticas fortalecen, en el caso de migrantes, la resiliencia, empatía, autoconfianza y vínculos sociales. Se enfoca en los procesos creativos como herramientas de transformación, y no solo desde un enfoque terapéutico.

El artículo que analizamos, está estructurado en varias secciones: introducción, estado del arte, metodología y la guía de observación propiamente dicha. Nos abocamos principalmente a estudiar la guía propuesta y a partir de esta, realizamos los ajustes necesarios, en coherencia con las preguntas de esta investigación. Como se mencionó al comienzo, esta resulta ser una inspiración y no un método estructurado a seguir. Hemos adoptado los tres momentos temporales que se sugieren: antes, durante y después del taller; no así los ejes que se proponen en cada momento ya que estos tienen que ver con la situación de migración específicamente. Desarrollamos más adelante las particularidades de cada momento.

Sintetizando, la sistematización que hemos llevado a cabo durante el trabajo de campo, adhiere a los enfoques desarrollados, ya que es concebida no como una técnica, sino como una perspectiva metodológica, epistemológica y política. Retomando las ideas de Jara, se produce conocimiento a partir de un proceso intencionado que parte de la recuperación reflexiva de una experiencia para reconstruir su sentido, identificar aprendizajes y contribuir a la transformación social. Si bien reconocemos que en el caso de la guía TransMigrARTS hay algunas imprecisiones, creemos que la misma es una propuesta valiosa, ya que plantea una sistematización proveniente de marcos teóricos y prácticas desde el campo artístico. Esto es un aporte fundamental, considerando la escasez de materiales y la primacía de otros enfoques por sobre el artístico.

Ambos enfoques nos permiten establecer sólo algunos puntos de partida para proponer sistematizaciones acordes a las experiencias estudiadas. No presentamos un método estructurado, sino, uno semiestructurado, flexible y situado. El cual facilita la exploración de los objetivos, pero sin entrar en métodos cerrados y condicionantes. Para concluir, cabe mencionar que hemos realizado esta sistematización teniendo en cuenta las notas de campo y las entrevistas realizadas con adolescentes, jóvenes y profesionales, pero no hemos podido hacer la revisión de la misma con estas/os debido a las particularidades que tiene el contexto. En general, el contexto requiere de atender otras cuestiones más urgentes, tanto para las personas que participan, como para las/os profesionales que acompañan. Con miras a respetar esto decidimos no hacer la revisión de dicha sistematización en este caso.

Entrevistas semiestructuradas individuales

La mayoría de las personas invitadas a realizar las entrevistas (adolescentes, jóvenes y profesionales de la institución), quisieron participar y quienes no quisieron hacerlo, pudieron decir que no desde un espacio de confianza y consenso. Para la realización de las mismas trabajamos con guías semiestructuradas de preguntas, la intención era poder indagar con las personas entrevistadas acerca de los objetivos y las categorías iniciales planteadas. Pero a su vez dar lugar a lo que cada una/o quisiera compartir durante la conversación. La técnica que se adoptó para realizar las entrevistas con profesionales fue la de bola de nieve. El muestreo intencional fue variado y heterogéneo. Se siguieron los siguientes criterios de selección con las/os profesionales:

a) identidad de género, b) profesión y cargo ocupa en la institución y, por último, c) deseo y motivación por realizar la entrevista. En estas entrevistas todas las personas invitadas quisieron realizarlas.

En el caso de las entrevistas con adolescentes y jóvenes, los criterios de selección fueron:

a) deseo y motivación por realizar la entrevista, b) identidad de género y c) edad. Cabe destacar que algunas de las personas invitadas no quisieron hacerla y eso desde un comienzo fue un criterio fundamental para la **selección [1]**.

Se llevaron a cabo un total de veinte entrevistas: once con adolescentes y jóvenes, y nueve corresponden a las/os profesionales.

Notas de campo

Desde los inicios de la investigación se implementaron las notas de campo, a través de estas se hizo un registro descriptivo, reflexivo, analítico y textual del recorrido realizado en la institución. No siempre este registro fue desde la palabra, también en él hay dibujos, imágenes, anotaciones de gestos, miradas y momentos de silencio. Se tuvieron en cuenta para el análisis las notas desde el rol de investigación/coordinación, como también lo que circuló por parte de las/os participantes. Este registro se clasificó de la siguiente manera:

- Notas descriptivas: documentan hechos objetivos, quién, qué, cuándo y dónde.
- Notas reflexivas: registran las impresiones personales de quien investiga.
- Notas analíticas: registran ideas iniciales sobre cómo los datos se relacionan con las dinámicas institucionales.

[1] En este artículo los nombres de adolescentes y jóvenes no se colocan para resguardar sus identidades. En el caso de las citas textuales de entrevistas, hemos indicado la inicial del nombre. En las entrevistas con profesionales, sí colocamos la información completa, ya que contamos con el consentimiento en este sentido.

- Notas textuales: copian o registran textos institucionales observados (carteles, manuales, documentos).
- Notas colaborativas: registran a las narrativas compartidas en los talleres, reuniones, actividades y situaciones de las entrevistas. Esto incluye producciones artísticas y registros fotográficos.

Los materiales analizados son dos cuadernos de campo, treinta y cinco documentos de Word, diversas producciones artísticas y material fotográfico.

Procesamiento y análisis de los datos

El abordaje analítico de la información recolectada se sustentó en el trabajo con fuentes primarias: las veinte entrevistas realizadas a adolescentes, jóvenes y profesionales se articularon con el corpus del registro sistemático de los ocho encuentros y con el conjunto de notas de campo. En una primera etapa, el tratamiento de los datos fue asistido por el software Atlas.ti 9, a través del cual se desarrolló un análisis temático orientado por los objetivos de la investigación. Se implementaron estrategias de codificación abierta y axial con el propósito de identificar categorías emergentes, patrones recurrentes y configuraciones significativas en los discursos (Strauss y Corbin 46).

La segunda fase del análisis se centró en las narrativas producidas en torno a las experiencias vividas en los talleres, especialmente desde las voces de adolescentes y jóvenes, así como también lo que fueron observando profesionales de la institución en las trayectorias de salud. Finalmente, se procedió a realizar una triangulación de materiales, que integró los hallazgos provenientes de las entrevistas, las sistematizaciones de los talleres y las notas de campo, a fin de fortalecer la validez interpretativa y favorecer una lectura polifónica de dichos materiales empíricos (Hammersley 27; Maxwell 39).

Prácticas artísticas: un concepto en debate

En el campo del arte hay algunas imprecisiones en relación a la categoría de prácticas artísticas. Si bien actualmente no hay consensos únicos al respecto, partimos de esta categoría porque puede precisar algunas cuestiones en relación al caso que indagamos. Justamente iniciamos desde estas imprecisiones teóricas porque las experiencias artísticas que estudiamos también son, en algunos casos, imprecisas o inespecíficas (Garramuño, 2015). En este apartado buscamos delinear las coordenadas principales de este término, explorando brevemente su recorrido, sus diversas manifestaciones y los debates críticos que lo atraviesan.

La evolución del término está intrínsecamente ligada a las transformaciones del arte occidental a partir de las vanguardias del siglo XX. Si bien la idea de la “práctica” como proceso inherente a la

creación no es nueva, es en este período cuando comienza a cuestionarse la primacía del objeto finalizado y la figura de la/el artista como genia/o aislada/o. Las vanguardias con su énfasis en la ruptura y la integración del arte en la vida sentaron las bases para una comprensión más dinámica y relacional del quehacer artístico. El dadaísmo, el surrealismo, el constructivismo y el futurismo, entre otros, experimentaron con performances, happenings y acciones artísticas que desbordaban los límites tradicionales de la pintura, la escultura o la escena.

Sin embargo, es a partir de los años sesenta y setenta, con el surgimiento del arte conceptual, el arte povera (arte pobre en español) y las prácticas efímeras (como la performance y el happening), cuando el término “práctica” adquiere una resonancia particular. El arte conceptual, por ejemplo, privilegió la idea sobre la materialización, haciendo del proceso mental y la documentación las “verdaderas obras”. Como señala Lucy R. Lippard, el arte conceptual “se propone como una forma de arte desmaterializada, donde la idea es lo principal y la forma es secundaria, si es que existe” (Lippard 3). Esta desmaterialización puso en evidencia la importancia de los procesos, las decisiones, las interacciones y las acciones de las/os artistas más allá de la mera producción de un objeto para ser exhibido o vendido.

El término también se nutre de la influencia de otros campos de estudio. La sociología del arte, con autores como Pierre Bourdieu, ha puesto de manifiesto cómo el arte es una actividad inserta en un campo de relaciones sociales y económicas, donde las prácticas de las/os artistas y agentes (galeristas, críticas/os, productoras/es, coleccionistas, etc.) configuran y legitiman el valor artístico (Bourdieu 11). La filosofía de la praxis, por su parte, desde pensadores como Henri Lefebvre o Michel de Certeau, ha enfatizado en la importancia de las acciones cotidianas y las formas en que las personas se apropian y transforman sus entornos, una perspectiva que resuena con la de las prácticas artísticas que también buscan intervenir en la vida social. De Certeau, en particular, analiza las “artes de hacer” como tácticas que subvierten las estrategias de los sistemas dominantes, una lectura pertinente para entender cómo las prácticas desde el arte operan en los márgenes o buscan resistir a través de la creación (45).

La amplitud del término prácticas artísticas radica en su capacidad para englobar una vasta gama de modalidades que trascienden la idea de resultado en la creación. Claire Bishop las agrupa bajo la categoría de arte participativo, destacando aquellas obras que “implican la co-creación del trabajo por parte del público” (2). Dentro de esta categoría, la autora identifica otras subcategorías como las prácticas relacionales, las performáticas, las prácticas contextuales, las colaborativas y comunitarias.

A su vez, recientemente desde espacios académicos se conceptualiza que estas prácticas son una forma de investigación en sí misma. El proceso artístico no solo produce una “obra” sino que genera conocimiento, anticipaciones de sentido y nuevas formas de entender el mundo. Como afirma

Graeme Sullivan, la investigación en el campo del arte “es una investigación emprendida por artistas que utilizan métodos artísticos como parte integral del proceso de investigación” (24).

En esta investigación profundizamos en las prácticas relacionales, ya que se centran en la producción de relaciones sociales y formas de interacción humana como el principal medio y fin de la obra. En este sentido Nicolas Bourriaud argumenta que el arte contemporáneo al buscar producir microutopías relacionales, “genera modos relacionales que superan la comunicación” (13). Ejemplos claros son los talleres en diversos contextos de encierro, los proyectos comunitarios o las intervenciones efímeras que propician encuentros creativos. Tomamos a Bourriaud que, si bien no define el término prácticas artísticas específicamente, el autor introduce otro concepto que es el de “estética relacional”. Este en algunos estudios del campo del arte se asocia al de prácticas artísticas. Bourriaud refiere que la “estética relacional” son prácticas que se centran en esta interacción y en la relación con otras/os. Estas, según el autor, se consideran artísticas en tanto proponen experiencias intersubjetivas. Es decir, experiencias que, a partir de la práctica de crear, en este caso una escena de teatro, se accede a la posibilidad de crear vínculos con otras/os.

Nuestro interés también versa en torno a la subcategoría de prácticas colaborativas y comunitarias que propone Bishop. En este tipo de prácticas la participación activa de artistas y “no-artistas” busca generar procesos de co-creación para fortalecer los vínculos y promover transformaciones sociales en comunidades específicas. Esto último, permite concebir a los talleres no sólo como espacios de “entretenimiento” o para “mantener ocupadas/os a adolescentes y jóvenes”, sino también como un lugar de encuentro que puede habilitar o tejer redes colaborativas que permitan la construcción cultural y política (Infantino 55-57). O como algunas/os autoras/os identifican, este tipo de experiencias pueden mediar los imaginarios sociales y políticos de quienes las practican (Pérez 70; Kester 11; Rancière 36). En línea con esto, se rescata el trabajo realizado en el libro *Disputar la cultura. Arte y transformación social*, en el cual se estudian a partir de las artes circenses, “las dinámicas desde las cuales se practican, se apropian y resignifican las artes” (Infantino 55). Julieta Infantino declara que el “arte es un derecho, pero también un instrumento con posibilidades disruptivas, críticas y emancipadoras” (Infantino 55).

A pesar de su proliferación y aceptación, el concepto de prácticas artísticas no está exento de controversias. Uno de los debates centrales gira en torno, justamente, a su eficacia política y social. Si bien muchas de estas prácticas se presentan con una vocación transformadora, críticas como Bishop cuestionan su capacidad para generar cambios significativos más allá de la esfera artística. La autora argumenta que el arte participativo a menudo adolece de una “ética de la estética que prioriza la colaboración per se, sin un análisis riguroso de la calidad estética o el impacto social de las interacciones generadas” (11).

Otra tensión importante es la relación entre la autonomía del arte y su heteronomía al integrarse con otros campos como la política, la educación o la acción social. ¿Hasta qué punto el arte puede mantener su especificidad y su capacidad crítica cuando se disuelve en otras disciplinas o cuando se instrumentaliza para fines extra artísticos? La institucionalización y la comercialización de estas prácticas también plantean interrogantes. Algunas de estas propuestas, nacidas de una vocación anti-institucional o anti-mercantil, son absorbidas por instituciones, galerías, museos y bienales, lo que genera, paradójicamente, dudas sobre su potencial subversivo.

Prácticas artísticas en Latinoamérica: entre la resistencia y la reconfiguración

La discusión sobre las prácticas artísticas en América Latina adquiere matices específicos. Desde las vanguardias de principios del siglo XX, el arte latinoamericano ha mostrado una fuerte inclinación hacia la intervención en el espacio público y la relación con lo político y lo social. La historia de la región, marcada por dictaduras, conflictos sociales y procesos de descolonización, ha propiciado un terreno fértil para el desarrollo de prácticas que trascienden los límites de la creación y que se involucran activamente en la vida social.

El conceptualismo latinoamericano es un ejemplo paradigmático de esta especificidad. A diferencia de su homólogo anglosajón, a menudo más centrado en la reflexión sobre el lenguaje y la autorreferencialidad del arte, el conceptualismo en América Latina se caracterizó por su profundo compromiso político y social. Luis Camnitzer lo ha definido como un conceptualismo ideológico que, “lejos de ser una moda, representó una búsqueda de herramientas nuevas para lidiar con problemas urgentes y locales” (Camnitzer 11).

Artistas como Cildo Meireles en Brasil con sus inserciones en circuitos ideológicos (por ejemplo, estampando mensajes políticos en botellas de Coca-Cola o billetes) o el colectivo Tucumán Arde en Argentina, que documentó la pobreza y la represión en Tucumán a través de una contra bienal, son ejemplos clave de prácticas que se desmaterializaron para operar directamente en el campo social y político. Esto se vincula con la idea de estéticas de la resistencia o arte situado, que Ticio Escobar ha explorado en el contexto paraguayo. El autor enfatiza en la capacidad que tiene el arte para operar como un medio de resistencia cultural y política, articulado desde las propias prácticas y saberes locales (25). La permeabilidad de las fronteras entre arte y política ha sido una característica distintiva en la región latinoamericana diluyendo, en ocasiones, las jerarquías impuestas por las categorías eurocéntricas.

El concepto de prácticas artísticas actualmente es dinámico y está sujeto a constantes revisiones. Su emergencia refleja una transformación profunda en la comprensión del arte que se ha desplazado de la centralidad de la producción artística a la primacía del proceso, la relación, la acción participativa y

la investigación. En el contexto latinoamericano el término adquiere una densidad particular, enraizada en una historia de resistencia política y una vocación por la intervención social.

La riqueza de las prácticas artísticas en la región y la solidez de la teoría que las acompaña, evidencian cómo el arte no solo refleja el mundo, sino que lo produce y lo transforma, en una constante tensión entre la autonomía y el compromiso, entre la estética y la ética. La continuidad de la investigación en este campo es crucial para seguir desentrañando las múltiples formas en que el arte y los métodos desde el arte pueden, como dice Camnitzer, ordenar y desordenar el mundo; permitiendo habitar y modelar nuestras realidades a partir de transitar procesos creativos en diálogo con otras/os” (“Luis Camnitzer, creación sin barreras” 06:06).

Al momento de indagar los talleres, notamos que, en CIPAU existían expresiones y modulaciones artísticas variadas, esto también sucede con las experiencias que se dan durante el taller de teatro. Como se ha indicado, el término prácticas artísticas posee enfoques diversos, esto en este caso, es una cualidad que colabora en la exploración del caso. Nos resulta pertinente debido a que lo que se elabora a partir de este taller, en una primera instancia, no tiene como arribo una producción artística finalizada, más que el resultado, interesa el tránsito o la práctica del proceso creativo y sobre todo lo que puede suceder con otras/os mientras creamos artísticamente. Lo que se produce no es únicamente teatro, ni está orientado a la creación de una escena teatral exclusivamente. Por ello, consideramos adecuado referir en este caso a prácticas artísticas, ya que estas, tienen cruces múltiples de los cuales daremos mayores precisiones en los apartados que siguen.

Coordenadas en relación a la modalidad de taller

La idea transversal que trabajamos durante la pesquisa en relación a la modalidad de taller es que “los talleres son un espacio para hablar, recuperar, recrear; para hacer visibles elementos de la vida cotidiana, relaciones, saberes; para generar (de) construcciones y nuevas construcciones” (Merchán y Fink 12). Estos espacios grupales se configuran como plataformas de expresión y reelaboración simbólica, donde emergen narrativas sobre lo cotidiano y se ponen en juego relaciones interpersonales. Los espacios de taller facilitan interrogaciones críticas acerca de lo cotidiano, promoviendo el intercambio grupal y la ruptura con estereotipos institucionalizados. En este caso mediante dinámicas artísticas, se promueve la desnaturalización de hábitos sociales, incentivando la interrogación acerca de los discursos estigmatizantes (Merchán y Fink 13-14). Esta premisa se plantea a modo general y partimos de ella para poder hacer la selección del caso, con la salvedad de que cada experiencia tiene sus particularidades y no podemos asumir una mirada estandarizada.

Pero, ¿por qué se elige la modalidad de taller para trabajar en este contexto? Este tipo de prácticas artísticas en la institución requieren de modos y dinámicas que puedan sembrar experiencias colaborativas. Entendemos que una experiencia es colaborativa “cuando promueve un proceso horizontal, que busca el consenso a través de un diálogo en el que las personas involucradas aceptan las responsabilidades de las acciones del grupo (...) es decir, creamos desde la interacción” (González Martín et al. 32). En general, en los talleres existen roles definidos, como el de quien coordina (tallerista) o quienes asisten, la circulación es colectiva, se promueve el intercambio y la participación (32). De esta manera se incentivan los diversos puntos de vista, ya que no se trata de instancias que van únicamente hacia lo subjetivo, sino que se dialoga a partir del encuentro con otras/os (Merchán y Fink 15).

Este caso se enfoca en estudiar el taller de teatro porque “da un lugar preponderante a la creación en lugar de centrarse en el padecimiento de las personas. Lo que importa son los procesos creativos compartidos entre los diversos actores (participante, profesionales invitadas/os al taller y coordinadora del taller) y no los resultados finales” (González Martín et al. 15). Como hemos identificado este taller, junto a otros que se brindan en la institución, forman parte del servicio de internación. Estos son una instancia más en la propuesta de abordaje de lo que se presenta como urgencia en las/os adolescentes y jóvenes. Las urgencias subjetivas tienen el carácter de un trauma, lo que implica un quiebre con un modo de funcionamiento previo. Según la coordinadora de la institución, “intervenir en la urgencia es propiciar la construcción de un nuevo tejido que cubra la interrupción de la trama vincular y participar de una elaboración colectiva en la dimensión de lo artístico puede ser uno de los modos de intentarlo” (Trovarelli, Déborah, entrevista personal por Estefanía Ferraro Pettignano, 2 de junio de 2023, entrevista semiestructurada).

Es entonces que los talleres artísticos se despliegan en el contexto como una posibilidad más frente a lo que urge subjetivamente y una manera de fomentar el encuentro con otras/os/es a partir del proceso que se da en la creación artística. Estos espacios no se conciben de forma aislada, sino en un marco interdisciplinario donde conviven y se entrelazan diversas prácticas que tienen como objeto considerar las particularidades y necesidades de cada persona que ingresa en la institución. Incluso existen otros espacios de taller artístico, como también deportivos, recreativos, de salud y de capacitación; que se dan en el contexto que exploramos.

Los talleres son propuestos en el abordaje, pero no se plantean como una instancia obligatoria. De hecho, ninguna de las propuestas (atención psicológica, psiquiátrica, médica, etc.) en el contexto tiene ese carácter. No obstante, cuando indagamos en cómo se implementan estos espacios, encontramos una tensión subyacente. En las entrevistas realizadas al equipo de profesionales, estas/os hacen hincapié en aclarar este punto, pero sucede que en la práctica algunas de las personas que ingresan en la institución sienten, en algunos casos, que los talleres y otros abordajes son obligatorios.

Cuando indagamos un poco más al respecto, encontramos que esta sensación de obligatoriedad es promovida por algunas de las personas que forman parte del equipo; de hecho, durante las entrevistas, las/os adolescentes y jóvenes se dieron cuenta de que los equipos que los atendían no les exigían la participación, sino que esa exigencia venía por parte de otras/os profesionales:

“Es como una presión que sentís porque literalmente como que te dicen, no es obligatorio, pero es como que te dicen, che, no estás participando, te vamos a dejar un tiempo más” (énfasis del entrevistado)”. (L., entrevista personal por Estefanía Ferraro Pettignano, 9 de noviembre de 2022, entrevista semiestructurada).

“Mi equipo no me presiona (...) Es como que, si querés hacerlo, hacelo. Si no te sentís bien, no lo hagas. Si no querés, no te vamos a presionar. Pero es como que algunos enfermeros te dicen: te van a dejar más tiempo acá (énfasis de la entrevistada); y te empiezan a meter cosas en la cabeza que pueden que sean ciertas, pueden que no, no sabemos bien”.(G., entrevista personal por Estefanía Ferraro Pettignano, 7 de diciembre de 2022, entrevista semiestructurada).

“Yo creo que, tipo, yo estuve (pausa) en el 2018 también, y (pausa) esta es mi quinta internación en el CIPAU, entonces yo creo que, o sea, no es como que te obligan del todo, sino que como que te incentivan de una mala forma, porque no es la correcta, pero te incentivan a hacerlo porque es como que no quieren que estés metido o metida en eso que tenés en la cabeza (...) o que estés mal (...) pero sí admito que lo hacen de una forma mala”. (B., entrevista personal por Estefanía Ferraro Pettignano, 9 de noviembre de 2022, entrevista semiestructurada).

Esta “mala forma” evidencia cómo aún en la actualidad, en la institución conviven diversos abordajes, algunos más cercanos a una perspectiva de derechos y otros que siguen perpetuando lógicas de control que operaban con más fuerza en gestiones anteriores. Esta problemática es algo que emerge también en las entrevistas con las/os profesionales de la institución. Si bien por parte del equipo de coordinación se viene promoviendo una perspectiva que tenga en cuenta el protagonismo de adolescentes y jóvenes en sus procesos de salud, siguen operando estas prácticas anteriores que, a veces sin buscarlo, ejercen cierto control sobre las trayectorias de las personas. En diálogo con una de las profesionales, ella reconoce que “a pesar de que se viene haciendo un trabajo profundo en cuanto a las transformaciones propuestas por la nueva gestión, todavía estas prácticas de control están vigentes” (Barban, Patricia, entrevista personal por Estefanía Ferraro Pettignano, 19 de octubre de 2022, entrevista semiestructurada). Tanto ella como quienes coordinan CIPAU comprenden que esto es un proceso y que lleva su tiempo transformar dichas prácticas. Esta es una de las principales tensiones que hemos identificado en cuanto a la implementación de estas prácticas en el contexto y que evidencia, entre otras cuestiones, la complejidad de la instancia de internación.

Características, dinámicas y modos de organización del taller de teatro

Como indicamos anteriormente, analizamos el caso seleccionado, estructurando los momentos a partir de la guía TransMigrARTS (González Martín et al. 29). Cada momento propuesto está inspirado en esta guía y, a su vez, se integran con elaboraciones propias de la investigación. Partimos de una guía semiestructurada que se fue modificando en la práctica. A continuación, punteamos los ejes trabajados durante la sistematización:

- Características generales del taller: donde indicamos el nombre, si se formuló o no proyecto inicial, modalidades, perfil de tallerista y marcos teóricos que acompañan la práctica.
- Antes del taller: se indaga sobre la planificación: actividad propuesta y materiales requeridos.
- Durante el taller: se recupera cómo es la convocatoria al taller, la dinámica que se plantea en los encuentros y los momentos en los que se organizan las actividades. También se asocia esta parte al proceso creativo y las creaciones artísticas, si es que se llegó a la producción a partir del taller.
- Después del taller: se identifican las formas de registrar de cada tallerista luego del taller.

Como ya indicamos, la propuesta se lleva a cabo en la institución a partir de la invitación realizada por el equipo de coordinación. Al momento del trabajo de campo, no existía un taller destinado específicamente a esta disciplina dentro de la institución. La implementación de este taller, no era algo que estaba planificado en el proyecto inicial de la pesquisa, pero resultó ser un emergente del campo y consideramos importante seleccionar esta experiencia para profundizar en ella.

Desde el rol como tallerista, con una extensa trayectoria en la coordinación de espacios teatrales en contextos de salud, asumimos el desafío de llevar adelante este taller de manera simultánea con el desarrollo de la investigación. Tal como se ha señalado, resulta particularmente relevante profundizar en el mismo, ya que permite indagar - a partir de la autoobservación - los modos de implementación de estos espacios y cómo estos se desarrollan en la práctica.

La autoobservación promueve la inmersión de quien está investigando en las experiencias que se indagan. De este modo se puede alcanzar una comprensión más cercana a las vivencias de quienes participan, debido a que quien investiga también siente, piensa y experimenta lo que está investigando (Smith 60 y Valles 139). Por supuesto que esto implica asumir una perspectiva crítica y situada que pueda dar cuenta de todo lo que circula en la pesquisa y no únicamente lo que atañe al rol de investigación. Podemos adelantar que la experiencia de habitar el rol de investigación y al mismo tiempo el de coordinación, no resulta sencillo y daremos algunos indicios al respecto.

El taller de teatro se formula, en principio, desde una perspectiva situada (Haraway 313). ¿Cómo se traduce esto en la práctica? A partir de la invitación a implementar el espacio, se realizaron algunos encuentros con adolescentes y jóvenes a modo de diagnóstico para poder elaborar un proyecto inicial, que se presentó al equipo de coordinación e la institución. Este se basó en poder recuperar los intereses de las personas que participan en el taller y, sobre todo, indagar en las posibilidades del contexto institucional. Esta propuesta inicial, fue revisada constantemente en la práctica y en diálogo con quienes participaban.

A pesar de la trayectoria y práctica en espacios de salud, no habíamos tenido la experiencia en una institución que atiende urgencias. Esto, por supuesto, conlleva otras particularidades y fue necesario primero conocer las dinámicas institucionales, para luego elaborar el proyecto del taller y que fuese lo más pertinente posible. En este sentido, es importante el período de participación en los diversos espacios de la institución y, sobre todo, en los otros talleres, ya que esto nos permitió conocer las características y modos de CIPAU, y a su vez, establecer algunas redes de referencia que facilitaron el proceso de implementación del taller.

El marco teórico adoptado parte de algunos lineamientos del Teatro del Oprimido de Augusto Boal. A partir de las exploraciones grupales y sociales que hizo Boal, se preocupó en indagar los límites entre el teatro y la vida. Por tanto, trabajar a partir del Teatro del Oprimido es trabajar con la premisa de un teatro-límite, “entre los límites de la ficción y la realidad, la persona, la personalidad y el personaje, entre el teatro y la psicología, el teatro y la pedagogía, el teatro y la acción social” (Boal 10). El plan que prevé este teatro, es justamente que la escena o la práctica teatral sea un lugar para estudiar, aprender y conocer de esos límites y fronteras, como también de sus superposiciones.

La práctica teatral, es en este caso un lugar donde podemos ensayar: las situaciones que se nos presentan, los vínculos que queremos construir, las identidades que podemos ser.

Las preguntas a verificar y que motorizan los procedimientos del Teatro del Oprimido son:

1. ¿Todos pueden hacer teatro?
2. ¿Puede el espectador convertirse en protagonista de la acción dramática para así estudiar su presente y preparar su futuro?
3. ¿Se puede transformar verdaderamente la realidad a través del teatro; la realidad individual, social, política?
4. ¿Dónde? ¿En la escuela, en el hospital, en el barrio? (Boal 10).

Estás preguntas que propone Boal, de algún modo son los lineamientos que también acompañan la dinámica de este taller. El Teatro del Oprimido es para que las personas que participan (artistas), se apropien de sus experiencias y afinen los instrumentos teatrales para ensayar opciones de cambio, tanto en el teatro, como en la vida. En múltiples ocasiones Boal señala con ironía, “todos pueden hacer teatro, inclusive los actores. Se puede hacer teatro en todas partes, inclusive en los teatros” (Boal 12). A partir de esta idea, el autor propone un sistema de ejercicios teatrales que, como primera instancia, incitan a las personas a tomar conciencia del lugar que ocupan en la sociedad y de las opresiones que ese lugar conlleva. En segunda instancia, por medio de algunos procedimientos teatrales, en los cuáles no nos explayaremos en esta oportunidad, se ponen en escena los deseos, motivaciones o incluso las problemáticas que emergen del grupo, siempre desde la idea de teatro-límite. Es decir, la escena trabaja a partir de una realidad que la propia grupalidad trae.

En la tercera instancia se abre la participación, no sólo a quienes son artistas de la escena, sino a quienes espectan, es decir a lo que se conoce coloquialmente como público. El público, también es artista de la escena, ya que es a partir de la incorporación de las/os/es espectadoras/es, es que se crean nuevas escenas. Estas ponen a prueba respuestas posibles o habilitan otras miradas de lo que trajo la escena inicial. Estos lineamientos atraviesan el taller de teatro, y, algunas de las escenas creadas por adolescentes y jóvenes dan cuenta de estos ensayos posibles frente a las situaciones de la vida. Recuperamos una de ellas por medio de las notas de campo, que se comparten a continuación:

El grupo que dramatizó se comprometió mucho con la escena. La escena fue de comedia y así eligieron contarla:

“Estaban corriendo en el parque y deciden ir a la plaza. Empiezan a cortarse. La idea de corte aparece como un juego bobo que les provoca risa. Viene la policía y se las lleva a CIPAU. En CIPAU se dan cuenta que son unas boludas porque se cortan y deciden llamarse “el grupo de las boludas”. Comienzan a planear escaparse (...) justo aparece Superman que las ayuda, llevándose las cámaras de CIPAU. Se escapan y se van a la parada del micro. El micro no pasa y se dan cuenta que es por la hora, es muy tarde. Vuelven a decir que “son unas boludas” y se vuelven al CIPAU caminando. Una de ellas finaliza la escena diciendo: “ojalá que no hayan servido la cena.”

(Ferraro Pettignano, Estefanía, nota de campo, 7 de diciembre 2022).

Esta escena elaborada durante uno de los encuentros, resultó ser paradigmática. Por empezar entre quienes fueron protagonistas de la misma, se encontraba una de las jóvenes que hacía tiempo estaba en la institución. Su ingreso fue por ideaciones suicidas y debido a una situación habitacional y social que se presentó durante el proceso de internación, estuvo alrededor de un mes en CIPAU. Este es uno de esos casos que la LNSM no admite, pero que en la práctica lamentablemente, suceden. Esta participante, había sido resistente al trabajo de los talleres y a otros abordajes de la institución. En los talleres, por lo general “no quería participar o si estaba presente no hacía aportes a las creaciones artísticas, se recostaba en la mesa o las colchonetas y estaba en la misma posición hasta que la actividad finalizaba” (Ferraro Pettignano, Estefanía, nota de campo, 7 de diciembre 2022). Esto pudimos conocerlo principalmente a partir de las observaciones en los otros talleres.

En el caso del taller de teatro, en el primer encuentro tuvo la misma manifestación que habíamos observado en otros casos, pero la segunda vez que participó, comenzó poco a poco a sumarse a las propuestas. Notamos que tenía algunas inhibiciones corporales y que algo de eso la limitaba en la participación cuando debía exponerse sola, pero que, en el trabajo en grupo, por ejemplo, en la elaboración de escenas o en los juegos colaborativos, ella podía expresarse e incluso lo hacía de manera muy creativa. De hecho, en esta escena, tuvo un rol protagónico. La joven durante el momento de cierre del taller, reflexionó respecto a “cómo el teatro no sólo estaba siendo una motivación y una inquietud nueva en su vida, sino que también la había ayudado a sentirse un poco más segura de sí misma” (C., entrevista personal por Estefanía Ferraro Pettignano, 14 de diciembre 2022, entrevista semiestructurada).

En este caso en particular, pudimos ver como progresivamente, ella se iba afianzando en la disciplina, algo que no alcanzamos a percibir en otras/os participantes porque, en la mayoría de los casos, no son suficientes los encuentros que compartimos.

Si bien, concebimos que cada participación en el taller es un proceso en sí mismo y le damos valor a eso, la experiencia con esta participante demuestra que “la continuidad de estas prácticas, para algunas/os adolescentes y jóvenes es significativa” (Ferraro Pettignano, Estefanía, nota de campo, 14 de diciembre 2022). De hecho, el interés que se generó a partir de este taller en ella, le permitió al equipo tratante, encontrar una estrategia para que luego de la internación la joven pudiera tener una actividad que la motivara. En este caso la motivación no es menor, teniendo en cuenta las razones por las cuáles, la joven, ingresa en el servicio de internación.

Luego de esta dramatización, en línea con la dinámica que incentiva Boal, se propuso un espacio de reflexión e intercambio, que incluso devino en algunas ideas nuevas para la escena. Fueron muchos los temas que emergieron, pero rescato en esta ocasión dos. El primero tiene que ver con la situación de autolesión que juegan durante la escena. “Las participantes dijeron que les hizo muy bien poder reírse un poco de eso, ya que hasta el momento el síntoma venía teniendo demasiado protagonismo y necesitaban procesar lo que les sucedía de otra manera” (Ferraro Pettignano, Estefanía, nota de campo, 7 de diciembre 2022). Si bien no todas estaban en la institución por este síntoma, lo tomaron como temática emergente porque es algo que ocurre a menudo como causa de los ingresos. Durante el momento de los comentarios más que dar vueltas o tratar de entender el síntoma, “surgieron reflexiones en torno a la aceptación de que lo que les sucede, no sólo está relacionado a la esfera personal e íntima, sino que es una problemática social” (Ferraro Pettignano, Estefanía, nota de campo, 7 de diciembre 2022).

Por otro lado, fue significativo reflexionar sobre la frase final “ojalá que no hayan servido la cena”. Surgió la pregunta, por parte de una de las adolescentes, de por qué decidieron, en la escena, volver a la institución. Una de las actrices mencionó que “a pesar de que al principio le costó ingresar al servicio de internación, sobre todo por lo que iban a pensar los que quedan afuera (en referencia a su entorno familiar y comunitario), se fue dando cuenta en el proceso de internación, que las personas que están ahí quieren ayudarla, no sólo sus compañeras/os, sino también las/os profesionales e incluso la gente que trabaja como ayudante de cocina” (Ferraro Pettignano, Estefanía, nota de campo, 7 de diciembre 2022). Esta narrativa fue estimulante, ya que las demás participantes resonaron con esta sensación y se dieron cuenta que no sólo volvían (en la ficción) a CIPAU porque se les había pasado el micro, sino porque querían volver para seguir “mejorando” en sus procesos de salud.

El rol de tallerista según Boal, se enfoca sólo en encauzar el debate o abrir el espacio de reflexión, durante este momento intentamos interferir lo menos posible para que emerja lo que el grupo necesita. Cuando alguien pide algún comentario por parte de la coordinación, se adopta una posición más relacionada a la aplicación de las técnicas actorales y del armado de la escena, no así en relación al contenido. En general, en la práctica que propone el taller elegimos esta posición para evitar que las personas que participan se sientan condicionadas.

Partimos de esta premisa, porque el rol de tallerista supone una relación desigual que de por sí existe sea cual sea la postura que adoptemos, o el tipo de prácticas que despleguemos al momento de la coordinación. De esta manera pretendemos fomentar que lo que circula reflexivamente, en relación a lo que la escena trae como contenido, sea principalmente desde las perspectivas de las adolescencias y juventudes que participan.

En relación al antes del taller, en ocasiones se realiza una planificación previa para proponer actividades al grupo y, en otras, contamos con una serie de ejercicios teatrales disponibles para que las/os participantes elijan lo que desean hacer, es decir, contamos con una variedad de propuestas y, según el grupo, se plantea una u otra actividad, o directamente se les da a elegir a adolescentes y jóvenes lo que quieran hacer. Lo cierto es que aquello que tiene demasiada estructura no es efectivo, esto se debe a que suceden diversas situaciones en la grupalidad y en la dinámica de la institución que requieren adaptarse y ser flexibles.

La convocatoria, según lo vivenciado, es un gran desafío que involucra tramitar frustraciones o expectativas propias desde el rol de coordinación. Lo cierto es que, frente a este momento inicial, lo que hacemos es “arengar como sea para que por lo menos puedan conocer el taller” (Ferraro Pettignano, Estefanía, nota de campo, 7 de junio de 2023). La estrategia, en este caso, es el humor y en cierto modo la insistencia, pero destacando en todo momento que el taller no es obligatorio. Incluso, en la invitación se anuncia que “el taller puede ser elaborado en conjunto, siempre partiendo de la ficción y la creación de relatos o escenas increíbles” (Ferraro Pettignano, Estefanía, nota de campo 7 de junio de 2023). No es necesaria la experiencia previa para participar, no es obligación actuar y se pueden ocupar diferentes roles que hacen a la disciplina teatral; como, por ejemplo, el de expectación, el de escenografía, el de actuación, dirección, dramaturgia, etc. A veces en la convocatoria también desarrollamos brevemente de qué trata el taller.

Los espacios para realizar el taller oscilan entre dos lugares de la institución. Cuando el clima acompaña, es el patio que tiene varias opciones (la pérgola, debajo de los árboles, al sol, etc.). Otro de los lugares posibles, pero que es codiciado por todo el equipo de profesionales, por tanto, a veces hay que disputarlo, es la galería techada. También hubo dos oportunidades en las que el taller se realizó en el primer piso donde está el living y las habitaciones, pero nos dimos cuenta que es un espacio que provoca muchas distracciones y en algunos casos inhibiciones, porque a veces transitan personas del equipo. Sea uno u otro, la elección es consensuada con el grupo.



Figura 1. Registro fotográfico trabajo de campo: taller de teatro. Diagrama espacial con orientación circular de las/os participantes (octubre 2022) Foto: Estefanía Ferraro Pettignano.

Como se observa en la imagen, el diagrama espacial del taller, en general, es con orientación circular, salvo los casos de preparación de ejercicios en los cuáles cada grupo elige donde estar; o los de las dramatizaciones de escenas que se han hecho con otras disposiciones espaciales. Esto es variable y depende de la consigna propuesta. En algunos casos determinamos en conjunto o según lo que indica cada grupo, dónde se ubican las personas que actúan y dónde las que están en el rol de expectación.

Los acuerdos previos son: que la participación sea desde el deseo, con la promesa de retirarse cuando quieran y de estar atentas/os a lo que les va pasando. La invitación es a poder manifestar si aparece alguna incomodidad y sobre todo el respeto y cuidado por lo que está creando mi compañera/o. Cada vez que decimos algo de lo que ha creado otra persona lo hacemos, “como si eso fuese una piedra preciosa y frágil, que puede romperse si no hay afecto y cuidado en lo que digo” (Ferraro Pettignano, Estefanía, nota de campo, 7 de junio de 2023).

Durante el taller, si bien varían los ejercicios o actividades propuestas, en la mayoría de los encuentros analizados, se observa cierta estructuración de momentos que detallamos a continuación:

La presentación, es el primer momento, donde describimos brevemente en qué consiste el taller, si es que no se hizo en la convocatoria, e invitamos a que cada participante se presente. Esto se hace de maneras diferentes, pero desde una propuesta inicial similar. A veces se dice el nombre o la manera en la que nos gusta que nos nombren y alguna consigna más, que empiece a fomentar la ficción. Por ejemplo, “decimos como nos nombramos y un sueño muy extraño que recordemos o un lugar en el mundo que queremos conocer” (Ferraro Pettignano, Estefanía, nota de campo, 7 de junio de 2023); entre otras consignas posibles. También está permitido no presentarse.

Luego viene la instancia del Juego dramático o escena teatral. Esta varía porque en ocasiones no se llega a dramatizar una escena, es decir, a actuarla. Esto tiene múltiples causales pero la razón principal, es que muchas veces, quienes participan se inhiben. En ese caso hay diferentes estrategias que permiten seguir creando sin la necesidad de hacer una escena de teatro y a eso es lo que llamamos juego dramático. Un ejemplo de esto es cuando en vez de actuar la escena, se utiliza el recurso de la narración. Es importante aclarar, que, en el caso de la representación de las escenas, siempre antes de representarla, definimos el espacio para quienes actúan y para el público. Definir esto es importante para determinar cuál es el espacio ficcional y que no haya confusiones. Esto sirve en todos los casos como una estrategia artística, pero sobre todo lo implementamos cuando trabajamos con personas que atraviesan alguna urgencia psíquica. Para que desde el comienzo estén claros los límites ficcionales.

El cierre del taller, corresponde al trayecto final del mismo y en ocasiones es lo más desafiante, porque de algún modo propone un espacio de reflexión, algo que en ocasiones quienes participan no quieren hacer y, por supuesto, se respeta. En las guías analizadas también notamos que muchas veces este momento no tenía el tiempo que necesitaba, ya sea porque en el rol de tallerista también surgen algunas ansiedades, debido a que “en este momento podemos abrir cuestiones difíciles de tratar”; o porque “se percibe que las/os participantes están con deseo de terminar” (Ferraro Pettignano, Estefanía, nota de campo, 7 de junio de 2023). Esto se observa sobre todo en los primeros encuentros. Luego notamos que se adoptaron algunas técnicas específicas que enriquecieron esta instancia. Por ejemplo, “en los casos que no se animaban a reflexionar frente a todas/os y de forma oral, propuse la estrategia de escribir en un papel: ¿cómo te sentiste en el taller de teatro? Siendo esta, una escritura anónima” (Ferraro Pettignano, Estefanía, nota de campo, 24 de agosto de 2023).

El registro, en este caso desde el comienzo es parte de los momentos del taller. No se lo concibe de manera aislada, como sí ocurre en los otros casos. De alguna manera, esto se justifica porque en el proceso de autoobservación podemos ir, poco a poco, encontrando cuáles son los aciertos y desaciertos, buscando nuevas maneras y mejorando el espacio de taller. Claro que es preciso reconocer que llevar un registro sistematizado no siempre es posible. Las cualidades del contexto hacen que en ocasiones se haga difícil el registro inmediato, porque al trabajar en una institución de urgencias, suceden otras cuestiones que requieren de nuestra atención en el momento. Incluso, hemos notado que con ciertos grupos se requiere mayor disponibilidad y a veces el cansancio luego del encuentro, hace que se postergue esta tarea. En lo analizado, nuestro registro, a veces, era inmediatamente después del taller y en otras ocasiones se realizaba los días posteriores. Este registro lo hicimos a través de las guías de observación que, por supuesto, se fueron modificando con la práctica, y también por medio de notas de campo, en el caso de las producciones artísticas.

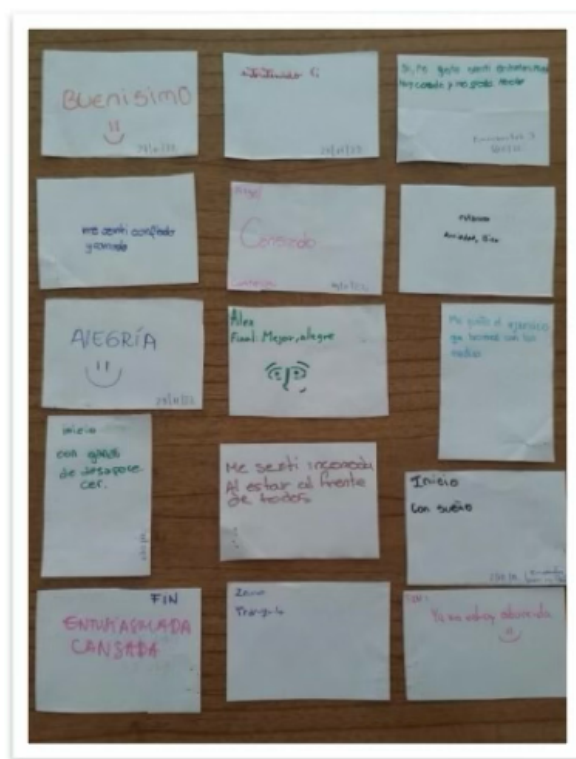


Figura 2. Registro de producciones: taller de teatro. Reflexiones de las/os participantes (octubre a diciembre de 2022) Foto: Estefanía Ferraro Pettignano.

Una de las propuestas particulares del taller es poner en movimiento el cuerpo en pos de la creación artística: a través de un juego, de un ejercicio de caldeamiento físico-expresivo, a través de una escena. Esto también pone en movimiento otras cuestiones subjetivas y colectivas, que no siempre pueden ser sintetizadas en la palabra. En diálogo con uno de los psicólogos que participó activamente del taller, este rescata la importancia de este tipo de prácticas, “el taller de teatro tiene ese adicional que también es como si se estuvieran elaborando cosas a partir del movimiento, a partir de poner el cuerpo. Se pueden entender otras cuestiones de la subjetividad de la persona, y se puede conocer parte de su emocionalidad a partir de sus movimientos” (Dominguez, Gonzalo, entrevista personal por Estefanía Ferraro Pettignano, 22 de diciembre de 2022, entrevista semiestructurada).

Al respecto de lo que puede suceder o no a partir de estas prácticas, es preciso declarar que, a diferencia de lo que se fomenta en general en otros talleres de teatro, en este caso sólo algunas veces se crean escenas teatrales. Hemos notado que para quienes participan, el momento más desafiante es el de la dramatización o puesta en escena. En este sentido, somos conscientes de las inhibiciones y propiciamos otras maneras de transitar los ejercicios dramáticos. Priorizamos el proceso artístico, es decir la práctica creativa en sí y no tanto el arribo a un resultado o algo acabado. Por ello, es que consideramos pertinente referir a prácticas artísticas.

La modalidad de trabajo es flexible y semiestructurada, a través de estos modos se prioriza la participación con una única condición: “no se puede hacer teatro, si sentimos la obligación de hacerlo” (Ferraro Pettignano, Estefanía, nota de campo, 20 de septiembre de 2023). Este caso se presenta con una semiestructura, ya que los momentos del taller siguen una lógica que en las sistematizaciones realizadas se reitera. Pero dentro de esta, las actividades pueden ser espontáneas dependiendo como ya dijimos, de cómo se encuentre el grupo ese día y que desea hacer. La dinámica que propone el taller se presenta permeable a los intereses, necesidades y deseos que traen las/os participantes. Si bien esto es un desafío, la propuesta es tener a disposición una serie de actividades que de alguna manera se constituyan, metafóricamente, en una caja de herramientas teatrales que puedan poner en movimiento el cuerpo, las sensaciones y las ideas al servicio de la creación artística.

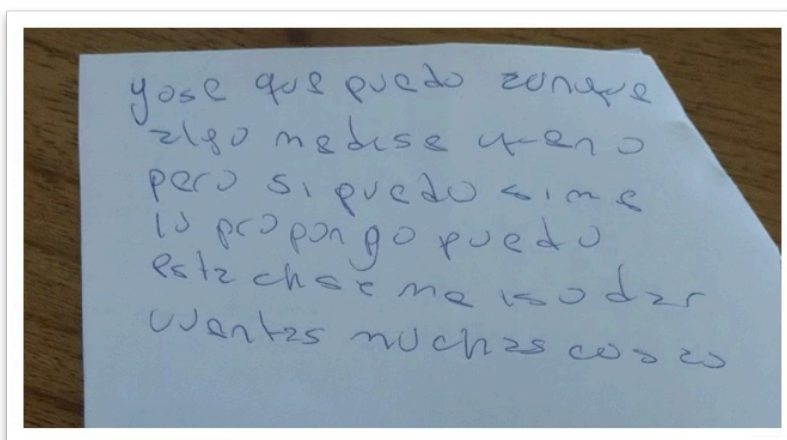


Figura 3. Registro de producciones: taller de teatro. Reflexiones de las/os participantes (14 de septiembre de 2023)
Foto: Estefanía Ferraro Pettignano.

El taller, en su implementación, adoptó una postura situada, ya que el proyecto se elaboró luego de una sucesión de encuentros diagnósticos. Además, algo que no se ha mencionado en el cuerpo del apartado, pero es importante destacar, es que tanto el proceso de implementación como la puesta en marcha definitiva del taller, ha sido supervisado y acompañado por profesionales de la institución y profesionales externas/os. Esto permite observar los sesgos que devienen de la práctica y sobre todo llevar a cabo de manera sistemática, un proceso de reflexividad constante (Piovani 74).

El taller de teatro se presenta como una posibilidad de ensayar otras maneras frente a eso que nos sucede, las palabras de quienes participan dan cuenta de ello:

”... sé que puedo, aunque a veces algo me dice que no, sí puedo, si me lo propongo, puedo. Esta clase me hizo dar cuenta muchas cosas” (anónimo, producción del taller, 27 de septiembre de 2022).

“Porque te expresas (...) yo vi que el teatro me ayuda en eso. Antes era como muy metida para adentro, como que me costaba mucho comunicar lo que sentía, lo que necesitaba. Y hay algo del teatro que a mí sí me ha ayudado en eso. Es muy loco, pero (hace una pausa) en ser más (vuelve a hacer una pausa) ... a poder expresarme”. (C., entrevista personal por Estefanía Ferraro Pettignano, 7 de diciembre de 2022, entrevista semiestructurada)

“Es expresar tus sentimientos y no ocultar lo que sentís (...) en el sentido de contarnos de alguna manera (...) Y es una forma diferente de ver la vida (...) la vida no es graciosa, pero algo podemos resignificar”. (G., entrevista personal por Estefanía Ferraro Pettignano, 7 de diciembre de 2022, entrevista semiestructurada)

A través de este caso podemos decir que el teatro permite ensayar eso que podemos y también lo que no podemos frente a lo que sucede, o como dice Eduardo “Tato” Pavlovsky, a través del teatro se pueden “alcanzar nuevos territorios existenciales, o quizás inventar micropolíticas de ensayo que tal vez nos transformen para el futuro” (Pavlovsky 35).

Conclusiones

El análisis del taller de teatro desarrollado en CIPAU entre 2022 y 2023 permitió comprender cómo una práctica artística situada puede constituirse en una herramienta significativa dentro de los abordajes interdisciplinarios en salud mental para adolescentes y jóvenes. A partir de las notas de campo, las entrevistas y la sistematización de los encuentros, se evidenció que el taller funcionó no solo como un espacio de expresión y creación, sino también como una plataforma para el encuentro y la elaboración simbólica de experiencias complejas vinculadas a las urgencias subjetivas que atraviesan adolescentes y jóvenes.

La modalidad semiestructurada, la flexibilidad metodológica y la implicancia corporal propia del teatro, configuraron una propuesta sensible permeable a los intereses y necesidades de quienes participaron. Lejos de buscar una producción artística cerrada, el taller habilitó un proceso colectivo en el que el foco estuvo puesto en el proceso y la creación artística, en la aper-

tura a otras formas de narrar(se) y en el ensayo de modos de estar con otras/os. En este sentido, el taller puede leerse como una práctica artística, relacional, colaborativa y situada, en línea con las categorías desarrolladas desde los marcos teóricos contemporáneos del campo del arte.

Asimismo, la experiencia permitió reflexionar sobre los desafíos que implica la institucionalización de estas prácticas en contextos de salud. Las tensiones entre la lógica de la urgencia, la estandarización de protocolos clínicos y la apuesta por prácticas sensibles y horizontales atraviesan todo el proceso. La coordinación del taller, acompañada por profesionales de la institución y desde una postura crítica y reflexiva, fue clave para sostener una práctica coherente con los principios de los enfoques comunitarios de la salud y con los marcos de derechos que sustentan la Ley Nacional de Salud Mental N°26.657.

Retomando algunos puntos neurálgicos, el taller de teatro en particular y los talleres artísticos en general, dentro de la institución se integran como una herramienta más dentro del abordaje interdisciplinario. Se conciben como espacios no obligatorios, donde la participación está mediada por el deseo y el incentivo personal de participar, aunque dicha participación puede verse tensionada por algunos supuestos de obligatoriedad que transmiten algunas/os profesionales de la institución. Estas prácticas no actúan de forma aislada, sino en diálogo con otras instancias clínicas, terapéuticas, recreativas, de capacitación, etc. En su despliegue, el taller es una posibilidad de abordar lo urgente, sin hacer foco únicamente en el síntoma y estimulando formas singulares de encuentro con otras/os desde la creación artística compartida.

Por último, esta investigación no solo aporta una descripción densa de una experiencia situada, sino que también propone una forma de investigar estos procesos artísticos. La sistematización como enfoque metodológico y la autoobservación como práctica reflexiva, permitieron construir un saber situado que reconoce el valor epistémico de las prácticas artísticas en contextos de salud, y que abre la posibilidad de pensar futuros posibles en clave creativa, colectiva y emancipadora.

Referencias

- Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso Books, 2012.
- Boal, Augusto. *Teatro del Oprimido I*. Ediciones Nueva Imagen, 1985.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora, 2002.
- Buenaventura, Julia. "Cildo Meireles por Julia Buenaventura". YouTube, subido por Julia Buenaventura, 22 de abril de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=fvKYob9G4Ig>.
- Buenaventura, Julia. "Hélio Oiticica por Julia Buenaventura". YouTube, subido por Julia Buenaventura, 23 de abril de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=VmCUJQRpQlE>.
- Camnitzer, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Ed. University of Texas Press, 2007.
- Consorti Museus GVA. "Creación sin barreras - Luis Camnitzer". YouTube, subido por Consorti Museus GVA, 20 de junio de 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=9K7jVh1PzkY>.
- Dubatti, Jorge y Pansera, Claudio. coords. *Cuando el arte da respuestas: 43 proyectos de cultura para el desarrollo social*. Ed. Ediciones Artes Escénicas, 2006.
- González Martín, D., et al. "La guía TransMigrARTS. Una nueva forma de observar los talleres artísticos". Revista TMA. 2022.
- Hammersley, Martyn. *¿Qué hay de malo en la etnografía?: Exploraciones metodológicas*. Ed. Editorial Morata, 1994.
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra, 1991.
- Infantino, Julieta, ed. *Disputar la cultura: Arte y transformación social en la Ciudad de Buenos Aires*. Ed. RGC Libros, 2019.
- Jara Holliday, Oscar. *La sistematización de experiencias: Práctica y teoría para otros mundos políticos*. Ed. Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano, 2018.
- Kester, Grant H. *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context*. Ed. Duke University Press, 2011.
- Ley Nacional Nº 26.657 de Salud Mental y su Decreto Reglamentario 603/2013. <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/175000-179999/175977/norma.htm>.
- Lippard, Lucy R. Six Years: *The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Ed. University of California Press, 1973.
- Maxwell, Joseph A. *Diseño de investigación cualitativa: Un enfoque interactivo*. 2ª ed. Ed. Gedisa, 2012.
- Merchan, Carolina y Fink, Nadia. *Infancias libres: Talleres y actividades para educación en géneros*. Las Juanas Editoras, 2018.
- Pérez, Raúl. *Prácticas artísticas e imaginarios sociales*. Editorial Gedisa, 2007

- Piovani, Juan Ignacio. "Reflexividad en el proceso de investigación social: Entre el diseño y la práctica". ¿Condenados a la reflexividad?: Apuntes para repensar el proceso de investigación social, coordinado por Juan Ignacio Piovani y Laura Muñiz Terra, Ed. Biblos, 2018, pp. 35-58.
- Rancière, Jacques. *The politics of aesthetics: The distribution of the sensible*. Continuum, 2006.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural y estudio cultural de Chile)*. Cuarto Propio, 2007.
- Roitter, Mario. "Prácticas intelectuales académicas y extra-académicas sobre arte transformador: Algunas certezas y ciertos dilemas." Nuevos Documentos CEDES, no. 66, 2009.
- Sánchez Salinas, Romina. "Teatro en Comunidad: Una Propuesta de Estudio a Partir del Caso del Teatro Comunitario Argentino". Contemporáneos: Estudios Sociales Nacional, vol. 29, 2023, pp. 179-202. <https://doi.org/10.5281/zenodo.8056780>.
- Smith, Dorothy E. *El mundo silenciado de las mujeres*. Centro Internacional de Investigaciones del Desarrollo-CID, 1989.
- Stake, Robert. *Investigación con estudio de casos*. Morata, 1998.
- Stolkiner, Alicia. *Prácticas en salud Mental*. Ed. Noveduc, 2021.
- Strauss, Anselm L. y Corbin, Juliet. *Basics of qualitative research: Grounded theory procedures and techniques*. Sage Publications, 1990.
- Sullivan, Graeme. *Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts*. SAGE Publications, 2010.
- "Tucumán Arde (1968)". Archivo Graciela Carnevale, <https://archivosenuso.org/coleccion/tucuman-arde-1968>.
- Valles, Miguel S. *Técnicas cualitativas de investigación social: Reflexión metodológica y práctica profesional*. Editorial Síntesis, 1999.
- .
-

Recibido: 30 de agosto de 2025
Aceptado: 17 de diciembre 2025