UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

Facultad Popular de Bellas Artes
Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura

Tras rejas y bambalinas: una aproximación histórica y regional a la experiencia del teatro en las prisiones mexicanas

Tesis para obtener el grado de Doctora en Arte y Cultura

Presenta
Mtra. Cristina del Carmen Solís Reyes

Directora: Dra. en Arte y Cultura Adriana Elena Rovira Vázquez

Morelia, Michoacán, noviembre 2025

Resumen

Este es el resultado de una investigación de cuatro años sobre las prácticas teatrales en espacios de privación de la libertad en México, sustentada en fuentes orales, bibliográficas, hemerográficas y metodologías de investigación-acción participativa. El estudio analiza el teatro en prisión desde tres dimensiones: histórica, social y artística, con el fin de comprender sus alcances, tensiones y posibilidades dentro del sistema penitenciario.

Desde la dimensión histórica, se examina la evolución del sistema penitenciario mexicano, particularmente durante los siglos XIX y XX, así como la reforma del artículo 18 constitucional, que incorporó el trabajo y la educación como herramientas para transformar a las personas privadas de la libertad. En la dimensión social, el estudio profundiza en las particularidades de las prisiones mexicanas, las diferencias entre cárceles de hombres y mujeres, las dinámicas cotidianas, los procesos familiares para acceder a los centros penitenciarios y la experiencia vivida por quienes habitan estos espacios.

En la dimensión artística, el estudio analiza la presencia histórica y reciente del teatro en prisión, cuestionando su uso como simple herramienta de reinserción social. Se subraya que la práctica escénica también posibilita espacios de creación, convivencia, reflexión crítica y disfrute, elementos que amplían la comprensión del arte en reclusión más allá de los marcos institucionales. Asimismo, se identifican las diversas metodologías y voces que han configurado estas experiencias, tanto de creadores escénicos como de personas privadas de la libertad.

La investigación se estructura en cinco capítulos que recorren antecedentes nacionales, estudios de caso y experiencias comparativas. Se abordan los vínculos entre teatro y prisión en México, la historia y proyectos relevantes en la Ciudad de México y Guanajuato —incluidos esfuerzos institucionales y prácticas independientes— y se analizan experiencias en otras regiones como Veracruz y Sinaloa. Este recorrido permite comprender la complejidad y diversidad de las prácticas teatrales en contextos de privación de la libertad, así como sus implicaciones sociales, políticas y artísticas.

Palabras clave: Sistema penitenciario, Contextos carcelarios, Teatro en prisión, Práctica escénica, Procesos creativos.

Abstract

This work is the result of a four-year research project on theatrical practices within spaces of deprivation of liberty in Mexico, grounded in oral, bibliographic, and newspaper sources, as well as participatory action-research methodologies. The study analyzes theatre in prison through three dimensions—historical, social, and artistic—in order to understand its scope, tensions, and possibilities within the penitentiary system.

From the historical dimension, the research examines the evolution of the Mexican penitentiary system, particularly throughout the nineteenth and twentieth centuries, as well as the reform of Article 18 of the Constitution, which incorporated labor and education as tools for transforming individuals deprived of their liberty. In the social dimension, the study delves into the particular characteristics of Mexican prisons, the differences between men's and women's

facilities, everyday dynamics, the processes families must undergo to enter penitentiary centers, and the lived experience of those who inhabit these spaces.

In the artistic dimension, the study analyzes the historical and recent presence of theatre in prison, questioning its use as a mere instrument for social reintegration. It emphasizes that theatrical practice also enables spaces for creation, collective experience, critical reflection, and enjoyment—elements that broaden the understanding of art in confinement beyond institutional frameworks. The research also identifies the diverse methodologies and voices that have shaped these experiences, both from theatre practitioners and from incarcerated individuals.

The study is organized into five chapters that cover national precedents, case studies, and comparative experiences. It explores the connections between theatre and prison in Mexico, the history and significant projects developed in Mexico City and Guanajuato— including institutional initiatives and independent practices— and examines experiences in other regions such as Veracruz and Sinaloa. This trajectory reveals the complexity and diversity of theatrical practices within contexts of incarceration, as well as their social, political, and artistic implications.

Key words: Penitentiary system, Theatre in prison, Scenic practice, Creative processes, Prision contexts

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN…… 6

I. Aproximaciones al estudio del teatro en las prisiones mexicanas…….10

I.II Metodología de investigación……...15

I.III Estado de la cuestión……25

I.IV Hipótesis y justificación……...35

II. Los albores del teatro en prisión y el sistema penitenciario mexicano……38

II.I Antecedentes históricos: artes y oficios la entrada del arte a la prisión……39

- El espacio carcelario…….46
- El sistema penitenciario mexicano en el S. XX……....48

II.II Contexto contemporáneo: números y estadísticas……60

II.III Estándares y certificaciones: los Derechos Humanos en las prisiones mexicanas…..73

III. La Ciudad de México……...81

III.I Breve historia del teatro en Lecumberri……82

- La pena y Lecumberri…….83
- El Teatro y Lecumberri……..88
- El Cochambres……...92

III.II Teatro penitenciario: Jorge Correa……..100

III.III La CTP del Foro Shakespeare: de Macbeth a La Mordida……115

III.IV Dramaturgia penitenciaria: textos, testimonios y Casa Calabaza……139

- Dramaturgia penitenciaria……...140
- Posturas sobre la reinserción social de cara al Teatro Penitenciario……...153

III.V Artes para la libertad y no la penitencia: Colectivo Arte sin Fronteras. Quemar el

futuro……..157

- El antipunitivismo……...158
- La metodología del Colectivo…….....162
- Tlamaquitiliztli y la palabra escrita…….167

IV. Guanajuato: de Ocampo al reclusorio del que nadie quiere salir.....174

IV.I Ocampo y el Festival Internacional Cervantino ...……..175

IV.II La experiencia teatral en los CEPRERESOS de Guanajuato……188

- CEPRERESOS: Universidad, Cultura y Seguridad……191
- El Arte de las Mujeres: abandono, desigualdad y sexismo…….201

IV.III San Miguel de Allende: La cárcel de la que nadie quiere escapar……...212

V. Asomos a la experiencia teatral en otras regiones……233

V.I La labor de Thania García en Veracruz……...234

V.II Expediente Veracruz: la voz de las familias……...253

V.III CNT, Iguana Roja y Caneros……263

REFLEXIONES FINALES…….279

ANEXO……..303

Entrevista a Artús a Chávez……...303

Entrevista a David Hernández Peña……...…312

Entrevista a Gerardo Curiel……328

Entrevista a Denise Anzures……...339

Llamada telefónica con Jorge Correa…….358

Entrevista a *Colectivo arte sin frontera.quemar el futuro*……..366

Entrevista al elenco de la obra "Expediente Veracruz, bitácora de viaje"…….387

Entrevista a Ismael Corona…….396

Entrevista a Thania Carrión García……409

Entrevista a Sandra Carrazco…….420

Entrevista a Pedro Sosa……..456

Entrevista José Arturo Torres Corrales (El Josar)…….479

Testimonio Cristina del C. Solís Reyes……..498

Carta 1 a los ppls……....521

Ejercicio: reconozco y agradezco……..523

Texto dramático: Otra Navidad Canera…….526

Carta 2 a los ppls……543

Texto dramático: Bola de Miserables…….544

¿Por qué y para qué voy al taller de teatro?.....567

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS……...572

INTRODUCCIÓN

Tras cuatro años de investigación sustentada en fuentes orales, bibliográficas y hemerográficas, así como en ejercicios de investigación-acción participativa, el presente estudio examina las distintas dimensiones del quehacer teatral en espacios de privación de la libertad. Para ello, el teatro se estableció como eje central del análisis, a partir del cual se exploraron las dimensiones histórica, social y artística, con el propósito de comprender sus alcances, tensiones y posibilidades en los diversos procesos que viven las personas dentro del ámbito penitenciario.

En términos históricos, fue necesario analizar los distintos momentos, legislaciones y posturas que han configurado el sistema penitenciario mexicano, el cual ha respondido a necesidades tanto políticas como sociales. Durante la segunda mitad del siglo XIX y los inicios del siglo XX, México, al igual que diversas regiones de Europa y América, formó parte de lo que se conoce como el *boom penitenciario*: un periodo caracterizado por la renovación de los sistemas penitenciarios occidentales, impulsada por la modernización de la ideología penal, la promulgación de nuevos códigos legales y la construcción o adaptación de inmuebles destinados al uso carcelario.

Como consecuencia de lo anterior, se reformó el artículo 18 de la Constitución Mexicana de 1917. Los legisladores encargados de esta tarea retomaron teorías, escuelas y doctrinas penales extranjeras que proponían la educación y el trabajo como herramientas fundamentales para transformar a las personas en reclusión. La discusión legislativa que dio lugar a la reforma del artículo 18 constitucional consideró tres puntos principales: en primer lugar, la centralización o federalización del sistema penitenciario mexicano; en segundo lugar, el establecimiento de Colonias Penales o Centros Penitenciarios; y, en tercer lugar, los medios para regenerar al criminal, a través del trabajo y la educación (Solís, 2016, p. 96).

Con el paso de los años, distintos actores han perseguido un mismo objetivo dentro de las cárceles mexicanas: la enmienda, transformación, regeneración, rehabilitación, readaptación y, finalmente, lo que en la actualidad se denomina reinserción social. Más allá de la nomenclatura empleada, la finalidad ha sido modificar el comportamiento delictivo mediante acciones y actividades orientadas al bienestar social, particularmente a través de la disminución de los índices de reincidencia criminal.

El análisis de la dimensión histórica del sistema penitenciario derivó en la necesidad de examinar, también, la práctica teatral en espacios de privación de la libertad desde una dimensión social. Para ello, fue indispensable profundizar en las particularidades de las prisiones mexicanas, conocer a quienes las habitan y comprender cómo viven la experiencia de la privación de la libertad. Asimismo, se establecieron distinciones entre las cárceles de hombres y de mujeres, en términos de dinámicas cotidianas y de tratamiento institucional. Se examinaron también los procesos que las familias deben afrontar para ingresar a un centro de reclusión y visitar a un familiar privado de la libertad, entre otros.

A partir de lo anterior, se reconoce que, dentro del sistema penitenciario mexicano, juristas, criminólogos, sociólogos, historiadores, filósofos y defensores de los derechos humanos han impulsado discusiones y formulado propuestas acerca de lo que, desde sus respectivas disciplinas, consideran el tratamiento adecuado para alcanzar la reinserción social. A estas reflexiones se han sumado de manera activa artistas y creadores escénicos, quienes han desarrollado y gestionado programas, actividades y acciones vinculadas con las artes como una vía para influir en los procesos de privación de la libertad y transformación de las personas en reclusión.

Gracias a diversos programas e iniciativas, tanto institucionales como independientes, el teatro ha tenido presencia en las prisiones mexicanas y extranjeras. Durante varios años se reconoció

esta práctica como una herramienta capaz de transformar la vida de quienes participan en experiencias escénicas; sin embargo, este posicionamiento ha comenzado a ser cuestionado y sometido a un análisis crítico, particularmente en torno a su relación con uno de los objetivos más debatidos de las instituciones carcelarias: la reinserción social. Dicho enfoque tiende a desatender otras posibilidades del arte en reclusión, tales como el disfrute, la recreación, el convivio, la creación, la reflexión y la crítica. A partir de estas consideraciones, se desarrolla la dimensión artística de este estudio, orientada a identificar y diferenciar las diversas formas de hacer teatro en contextos de privación de la libertad, así como los perfiles y voces de creadores, creadoras y personas privadas de la libertad que han tenido la oportunidad de experimentar el teatro en tales espacios.

Con el fin de abordar de manera cabal el objeto de investigación, el presente estudio se organiza en cinco capítulos. El primero se centra en las generalidades del tema, incluyendo una revisión de lo que se ha escrito e investigado al respecto, así como la exposición de los objetivos, las hipótesis y las metodologías empleadas para el desarrollo de esta investigación. En el segundo se examinan los antecedentes y el contexto general del vínculo entre el teatro y la prisión en México, considerando la incorporación de las artes y los oficios al espacio carcelario, el desarrollo del sistema penitenciario durante el siglo XX y, posteriormente, el panorama contemporáneo a partir de estadísticas, estándares institucionales y certificaciones en materia de derechos humanos.

El tercer capítulo se centra en el estudio de lo acontecido en la Ciudad de México, donde se ofrece una revisión histórica del teatro en la entonces Cárcel preventiva de la ciudad, popularmente conocida como Lecumberri. Se analizan las contribuciones de figuras y proyectos relevantes, como Jorge Correa, la Compañía de Teatro Penitenciario del Foro Shakespeare, así como la producción dramatúrgica y la producción escénica del Colectivo Escénico El Arce.

Asimismo, se aborda el trabajo del *Colectivo Arte sin Fronteras*, cuyas propuestas metodológicas y perspectivas antipunitivas subrayan la potencia de la palabra escrita en los procesos de creación teatral al interior de las prisiones.

El cuarto capítulo se dedica a la experiencia en el estado de Guanajuato, con énfasis en el papel del Centro Federal de Reinserción Social número 12, mejor conocido como Ocampo y su relación con el Festival Internacional Cervantino, así como en el desarrollo de proyectos escénicos en los Centros de Prevención y Reinserción Social del estado. Se examinan, las interacciones entre universidad, cultura y seguridad, junto con la participación de las mujeres privadas de la libertad y los desafíos vinculados al abandono, la desigualdad y el sexismo. De manera particular, se destaca el caso de San Miguel de Allende como un referente de prácticas teatrales donde a través de la investigación acción participativa, fue posible escuchar las voces de quienes desde la privación de la libertad han experimentado la experiencia teatral. Finalmente, el quinto capítulo ofrece un panorama comparativo de experiencias en otras regiones, con especial atención a Veracruz, a través de la labor de Thania García, la documentación de voces familiares que dieron vida a la producción denominada “Expediente Veracruz: bitácora de viaje”. Por su parte, en el estado de Sinaloa se analiza el trabajo del grupo escénico *Iguana Roja* y la *Compañía Nacional de Teatro*, a través de la obra de teatro titulada “Caneros”.

CAPÍTULO I

I. Aproximaciones al estudio del teatro en las prisiones mexicanas

El presente capítulo ofrece una aproximación histórica, metodológica y crítica al estudio del teatro en las prisiones mexicanas, entendido más allá de solo una práctica artística. A partir de un recorrido por experiencias escénicas desarrolladas en distintos centros penitenciarios del país, se visibiliza la manera en que el teatro ha sido utilizado como herramienta de reinserción, transformación y resistencia, vinculando sus fundamentos con tradiciones como el teatro popular, el teatro del oprimido y el teatro comunitario. Asimismo, se presentan los marcos teóricos y metodológicos que permiten comprender la relevancia de estas prácticas en contextos de privación de libertad, y se justifican las razones que hacen necesario su estudio dentro del ámbito académico.

En términos específicos del quehacer escénico dentro de las prisiones mexicanas, se sabe que, hacia la segunda mitad del siglo XX, en la entonces Cárcel preventiva de la Ciudad de México, popularmente conocida como “Lecumberri”, se impulsaron una serie de acciones dirigidas a alejar del ocio a los criminales. “Entre las actividades que cobraron gran impulso estaba el teatro experimental, donde los presos escribían, dirigían, actuaban y desarrollaban obras teatrales que muchas veces eran presentadas al público no recluido en Lecumberri” (Archivo General de la Nación, 2018).

Décadas más tarde, hacía 1980 Juan Pablo de Tavira, Jorge Correa y Ruth Villanueva, impulsaron la enseñanza del teatro como herramienta educativa dentro de las prisiones mexicanas, dando como resultado un método específico para el trabajo teatral con personas privadas de su libertad. Gracias a la labor de Jorge Correa, desde 1983 se creó la primera Jornada Nacional de Teatro Penitenciario.

En años más recientes, ha habido un mayor interés y esfuerzo por llevar la práctica teatral a

las prisiones mexicanas, sobresale la labor de la *Compañía de Teatro Penitenciario del Foro Shakespeare* encabezada por la actriz y productora Itari Marta. El objetivo que enarbolaron Itari Marta y su equipo fue "la prevención del delito y la reconciliación social de los internos a través de la empleabilidad y profesionalización en el teatro." (Compañía de Teatro Penitenciario, s. f.)

Gracias a ello, desde hace 16 años la *Compañía de Teatro Penitenciario del Foro Shakespeare* llevó a cabo puestas en escena protagonizadas por personas privadas de su libertad, dentro y fuera del penal de Santa Martha Acatitla. De dicha iniciativa, se desprende la reciente *Compañía de Teatro Penitenciario Calacas y Diablitos* encabezada por Ismael Corona, Javier Cruz y Juan Luis Hernández, quienes se dedican al teatro, la serigrafía y a impartir conferencias sobre la prevención del delito, tras haberse formado como actores y gestores culturales en privación de la libertad y posteriormente en el *Centro Cultural Autogestivo el 77.*

También en la Ciudad de México, destaca el trabajo del *Colectivo Arte Sin Frontera.Quemar el futuro*, quienes hacen un trabajo interdisciplinario de procesos artísticos y formativos. Acompañando desde hace 12 años a población afectada por la violencia y/o en privación de la libertad; sus prácticas se encuentran sustentadas en los principios de la educación popular y libertaria con el fin de abordar temas como violencia de género, interseccionalidad, desigualdad, vinculación comunitaria, arte y reparación simbólica, artes relacionales, diseño y plástica social, entre otros.

Por su parte, el *Colectivo Escénico El Arce*, se reconoce por su labor relacionada con la dramaturgia penitenciaria, mediante la visibilización, puesta en escena y circulación de los textos de las y los escritores privados de su libertad. "Con el propósito de que puedan tener no sólo un reconocimiento artístico, sino también un ingreso económico que les permita mejorar sus condiciones de vida, así como la situación jurídica de sus expedientes" (Colectivo Escénico El Arce, s. f.) Ejemplo de esto es la obra titulada "Casa Calabaza", autoría de María Elena Moreno

Márquez, una mujer condenada a 28 años de prisión en la cárcel de Santa Martha Acatitla, en su texto, Moreno refleja la dura realidad social y la fragmentación de la familia en el México de hoy, al mismo tiempo, desmitifica los prejuicios sociales que sufren hombres y mujeres tras las rejas." (Adelante Festival de Teatro Iberoamericano, 2020).

En el Estado de Morelos existen dos proyectos relacionados con la disciplina teatral en contextos de privación de la libertad. El primero, denominado *Teatro Penitenciario:* tiene como objetivo invitar a los internos a escribir sus vivencias y experiencias, a partir de ello se generan guiones que son representados por personas en estado de reclusión. Dichas presentaciones se llevan a cabo en fechas especiales o al finalizar el taller de la materia. El segundo proyecto se denomina *Arte de Libertad*, es encabezado por un grupo que lleva el mismo nombre. Sus actividades están enfocadas en escribir y representar las diversas experiencias en el encierro. "A través de guiones teatrales quedan atrás frustraciones y depresiones. conformando además el proyecto *Liberarte Morelos 50* en conjunto con el grupo de teatro del CERESO del Estado" (Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2019, pp. 41–43).

En Veracruz sobresale el trabajo de Thania García Carrión, Licenciada en Teatro por la Universidad Veracruzana y egresada de la Maestría en Artes Escénicas por la misma Universidad, su trayectoria sobre las artes escénicas en el ámbito penitenciario se desarrolla a partir de una metodología transdisciplinaria. La cual se caracteriza por el cruce de distintas disciplinas, incluyendo conceptos de derecho, de psicología, de sociología, incluso de la antropología social, entre otros. García Carrión, dirigió el taller de teatro en el Centro de Reinserción Social de Pacho Viejo, Veracruz con personas privadas de su libertad, llevó a cabo el taller de teatro en el Reclusorio Militar en Naucalpan, Estado de México. Además, ha colaborado en el Centro de Internamiento de menores en conflicto con la ley en el estado de Veracruz.

También en el estado de Veracruz nace "Expediente Veracruz: Bitácora de Viaje", puesta en

escena de corte documental que aborda la privación de la libertad desde la visión, vivencias y experiencia de los familiares que tienen a una persona en el CERESO de Pacho Viejo. Para lograrlo, se llevaron a cabo visitas, entrevistas y exploraciones que dieron lugar al texto y al montaje, caracterizado por la constante interacción con el público, de tono reflexivo y crítico. (García, 2024).

El Estado de Guanajuato sobresale por el trabajo realizado en el CEFERESO núm. 12 en conjunto con el Festival Internacional Cervantino. El grupo de teatro conformado en dicho recinto, participa desde 2010 con actividades culturales en el FIC. En el año 2014 participaron por primera vez presentando “Hamlet” de William Shakespeare bajo la dirección del maestro Jorge Correa, en 2017 presentaron “Los miserables” de Víctor Hugo con 120 personas privadas de su libertad en escena. Su última producción, “Kilombo”, fue presentada en 2024, en ella se aborda la historia de las comunidades afrodescendientes en Brasil y su lucha por alcanzar la libertad. Gracias al programa *Más Allá de Guanajuato*, dicha obra fue presentada, de manera virtual, para más de 30 personas privadas de su libertad en el CEPRERESO de San Miguel de Allende, Guanajuato.

Además del proyecto referido, en Guanajuato, surge *Alquimia y Transmutación*, una iniciativa mediante la cual se busca favorecer la reinserción social a través de la cultura. Para ello se brindó la oportunidad, a las mujeres que habitan en el Centro de Readaptación Social de Guanajuato, de presentar un espectáculo escénico junto con ex-internas y actrices profesionales, el proyecto estuvo bajo la dirección de Arturo Morell, abogado, escritor y director de teatro y cine. Tal como los ejemplos anteriores, *Alquimia y transmutación* fue parte de la programación del Festival Internacional Cervantino, dentro del programa Cervantino para todos (Secretaría de Cultura, 2018).

Por su parte, Ramón Alberto Gómez López en el norte del país, dio vida a “Caneros”, obra

basada en situaciones relatadas por un grupo de internos del Centro de Ejecución de las Consecuencias Jurídicas del Delito (Cecjude) de Mazatlán, Sinaloa. De acuerdo con Salvador Perches Galván, la obra nace del taller de teatro realizado al interior del penal.

> El proceso dramatúrgico, implicó que el elenco de la obra acudiera al Cecjude de la ciudad de Mazatlán para analizar la interpretación de los integrantes del taller y pudieran apropiarse de ese conjunto de emociones, acciones, relatos y gestos, todo esto acompañados de elementos escenografías hechos a mano, en espacios narrativos improvisados en el ámbito penal (Perches Galván, 2021).

Por otro lado, de acuerdo con la CNDH, el estado de Sonora cuenta con el proyecto denominado *Capaci-teatro*, el cual tiene como finalidad enseñar a las personas internas cómo reaccionar de manera adecuada ante situaciones de conflicto. Para lograrlo, se generan situaciones ficticias y los participantes asumen distintos roles. (Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2019).

Uno de los proyectos que más llama la atención se lleva a cabo en el estado de Querétaro, mediante la *Escuela de Iniciación Artística Asociada (EIAA)*, modelo educativo único que opera dentro de los Centros Penitenciarios del Estado. Gracias a esta institución las personas privadas de su libertad reciben formación en artes plásticas, música, danza y teatro. Con metodologías adaptadas a la población adulta, esta iniciativa impulsa la creatividad, la expresión y la reinserción social de las personas privadas de la libertad. Es importante destacar que es un programa único en el país (Comisión Estatal del Sistema Penitenciario de Querétaro, 2025).

Por último, en el mismo estado de Querétaro, Karla Feregrino encabeza la *Compañía Resiliente Teatro*, la cual nació en el año 2019 al interior del Centro de Internamiento y Ejecución de Medidas para Adolescentes. Para lograr su labor, Feregrino ha estudiado y replicado las metodologías de trabajo de la *Compañía de Teatro Penitenciario de Santa Martha Acatitla*.

Este breve recorrido permite conocer a grandes rasgos el trabajo que se está haciendo en distintos espacios carcelarios mexicanos con relación al teatro. En las siguientes líneas se indaga y expone con mayor detalle la labor, metodologías y posturas de teóricos, creadores, creadoras, entre otros, que concentran sus indagaciones y trabajos en los espacios de privación de la libertad.

I.I Metodología de investigación

Para la correcta aproximación al estudio del teatro en espacios de privación de la libertad, se ha generado un marco teórico- metodológico que permite atender a las especificidades del estudio. En términos de las teorías y metodologías, se analizan tres formas de hacer teatro: popular, del oprimido y comunitario. Pues en ellas se encuentran las bases de la práctica del teatro en espacios de privación de la libertad, de acuerdo con las distintas fuentes analizadas y personas entrevistadas. En términos de los cómos se lleva a cabo esta investigación, se exponen las distintas metodologías que permiten el análisis de información, la realización de entrevistas y el abordaje de las mismas; así como la metodología aplicada para llevar a cabo el taller de teatro al interior del CEPRERESO en San Miguel de Allende, Guanajuato.

Retomando lo antes señalado, las tres formas de hacer teatro, en primer lugar, se ahondará sobre el teatro popular encabezado por Seki Sano, el cual significó el nacimiento de una nueva forma de hacer teatro en México. Sano, fue un director de teatro de origen japonés que migró a México en 1939 y fue clave para la construcción y conformación de la escena teatral mexicana. El trabajo de Sano fue caracterizado y reconocido por haberse formado en el método Stanislavski, así como su experiencia con Meyerhold, lo que dio como resultado un estilo realista, riguroso, con bases teóricas y práctica sólidas (Tanaka,1994).

Previo y durante su estancia en México, mantuvo un compromiso constante con el teatro y la emancipación social. Consideraba al teatro popular como un medio para eliminar la opresión, el

sufrimiento y la ignorancia. Sano, destacó la función social del teatro y la capacidad de éste para educar a las personas (Tanaka,1994). Por lo que promovió un teatro de contenido social y político, cargado de crítica social con el objeto de despertar la conciencia del público y no solo entretenerle (Toriz, 2000).

Para Sano

> el teatro es una de las fuerzas motrices que impulsan la civilización es uno de los factores que lo integran. Su función esencial es la de contribuir a la educación del pueblo y esa contribución debe entenderse como estrictamente educativa, no como enseñanza (en Fuentes Ibarra, 2007, p. 18)

Vale aquí preguntarse ¿Cómo se relaciona el teatro de Seki Sano con el teatro en espacios de privación de la libertad? Sano apostó por un teatro del pueblo para el pueblo, un teatro de acción, un teatro de rebelión. El teatro en las prisiones mexicanas tiene cabida gracias al componente educativo de la reinserción social. Si bien se encuentra relacionado con la educación, no se refiere a la enseñanza académica. Se relaciona con una educación encaminada a formar sujetos o transformar personas que han delinquido, por lo que es posible trazar un símil con la postura de Seki Sano en tanto el teatro posibilita la formación de sujetos críticos mediante la reflexión, la autoexpresión, el autoconocimiento.

Por otro lado, en próximas líneas se profundiza sobre los distintos modelos y motivos del quehacer teatral en los espacios de privación de la libertad, entre las que se identifica un modelo relacionado con la necesidad de las personas privadas de su libertad por ser vistas y escuchadas, por ser partícipes en las actividades culturales de las cárceles y obtener un beneficio, por contar con un espacio de recreación y creatividad, pero sobre todo para tener un medio para la crítica y la denuncia; convirtiendo al teatro en un medio de expresión para manifestar los abusos cotidianos que viven en prisión. Además de lo antes mencionado, Seki Sano tuvo una relación

directa con el teatro en prisión al visitar y asesorar al grupo de teatro experimental que albergó la cárcel preventiva de la Ciudad de México hacia la segunda mitad de la década de 1950.

En segundo lugar, Augusto Boal y el *Teatro del Oprimido* son lectura obligada para quienes exploran y practican teatro en contextos y con poblaciones vulnerables. La propuesta de Boal consiste en cambiar los roles asignados en la experiencia teatral, es decir, volver en actores a los espectadores con el objeto de que el público tome un rol activo dentro del fenómeno teatral. Al convertir a las y los espectadores en protagonistas de la acción dramática, deja de lado la idea aristotélica de generar catarsis y enfatiza en la necesidad de crear conciencia crítica. Y así, influir través del teatro en la transformación social.

En el año 2009 Boal emitió un fuerte discurso en el día mundial del teatro. Una de las frases, de dicho mensaje, se han quedado para la memoria en tanto reflejo de la labor escénica del brasileño: "Actores somos todos nosotros; el ciudadano no es aquel que vive en sociedad: ¡es aquel que la transforma!" (Boal, 2009). Boal también dirigió el proyecto del *Teatro del Oprimido* para que el artista, de acuerdo a la definición de Bertolt Brecht, se apropie y afine los instrumentos del teatro para ensayar opciones de cambio tanto en el teatro como en la vida real. En múltiples ocasiones Boal señala: "todos pueden hacer teatro, inclusive los actores. Se puede hacer teatro en todas partes, inclusive en los teatros" (Boal, 1989, p.12).

No hay fronteras ni espacios definidos, por lo que tampoco hay perfiles definidos para quién puede o no hacer teatro de acuerdo con Boal. Lo que sí es claro, es la carga transformadora de la cual dota al teatro y así como la forma en la que lo logra: a través de distintas técnicas y ejercicios teatrales que generan un resultado tangible y no utópico. Cada ejercicio tiene un propósito particular, desde el calentamiento, la desinhibición, hasta el trabajo de la percepción, la conciencia corporal, la creación colectiva, así como ejercicios mucho más enfocados en la resolución de conflictos como el *Teatro Imagen* y el *Teatro Foro.*

En años más recientes, la *Red mexicana de personas oprimidas* emitió un posicionamiento claro en torno a la práctica del teatro de las personas oprimidas, considerándolo como una vía que brinda herramientas y recursos para atender realidades de opresión, propiciando el diálogo en comunidad para encontrar soluciones colectivas desde la subjetividad.

En tercer lugar, otra de las formas escénicas que se toman como base para la práctica y estudio del comúnmente denominado teatro penitenciario, es el teatro comunitario, puesto que se reconoce su efectividad en la transformación personal y social, mediante el trabajo en y con comunidades. Por ejemplo, la Secretaría de Cultura Federal "ha impulsado al teatro comunitario, donde habitantes de zonas consideradas de alta vulnerabilidad realizan procesos humanos que permitan la sana convivencia y en el cual logran desarrollar su creatividad y talento en las artes escénicas" (Secretaría de Cultura, 2019). A su vez reconoce al teatro comunitario como: "la representación teatral realizada en relación con comunidades particulares; su uso incluye el teatro realizado por, con y para una comunidad" (Secretaría de Cultura, 2019).

Tal ha sido el impacto de esta forma de hacer teatro que desde hace 20 años se fundó la *Red latinoamericana de arte para la transformación social*, en la cual participan más de 24 organizaciones artísticas y sociales de Argentina, Brasil, Bolivia, Chile y Perú, años más tarde se sumaron a esta iniciativa países como Uruguay, Guatemala, Costa Rica y Honduras. Su principal objetivo es el fomento de:

> prácticas artísticas encaminadas a la generación de integración social, ciudadanía efectiva, promoción de los derechos humanos, interculturalidad y sustentabilidad a través del arte. Algunos desde el teatro comunitario, el circo social, el arte callejero, orquestas y bandas de música clásica y moderna, otros desde centros culturales comunitarios o la organización de festivales, en ciudades, favelas, desiertos o calles, con jóvenes, mujeres, niños, comunidades indígenas o campesinos en situaciones de riesgo (Sanguinetti, 2009).

Por su parte, el *Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli* en su cuaderno titulado: "Teatro comunitario. eCuaderno de investigación", reconoce al teatro comunitario como: "una herramienta de comunicación y reflexión de una comunidad y/o como un evento de representación cultural, que conlleva en sí mismo un espacio de reflexión y de goce estético" (Secretaría de Cultura, 2010). En términos concretos, hablar de comunidad es hablar de un grupo de personas que viven en un mismo espacio geográfico y que comparten reglas, tradiciones o rasgos comunes. Entonces, en un espacio de confinamiento tal como lo es una prisión, sus habitantes se convierten en una comunidad, motivo por el cual es de suma relevancia entender los procesos del teatro comunitario con el fin de comprender y reflexionar en lo tocante al teatro penitenciario.

Con relación a lo expuesto, llama la atención que Ruth Villanueva (2019), en la presentación a su obra *Teatro penitenciario*, reconoce como parte de los antecedentes de esta disciplina la pedagogía del oprimido de Freire, así como los ejercicios escénicos de Boal y su teatro del oprimido. Villanueva (2019) define el teatro penitenciario como aquel que "no da respuestas, sino ayuda a las personas privadas de su libertad a encontrar sus propias respuestas, al encontrarse frente a diferentes espejos" (p. 12). Jorge Correa (2017) lo caracteriza como "una ventana hacia afuera desde la prisión y a la vez, una visión hacia sí mismo que permite un replanteamiento de vida" (p. 21). Por su parte, la *Compañía de Teatro Penitenciario* (2018) *del Foro Shakespeare* aborda "la prevención del delito y la reconciliación social de los internos a través de la empleabilidad y profesionalización en [el] teatro".

Es común nombrar como "teatro penitenciario" a la práctica teatral en espacios de privación de la libertad. Sin embargo, hoy se pone en discusión dicho término, pues parece incongruente que una forma de teatro que busca la transformación, prevención, reconciliación e introspección de la persona privada de su libertad se ciña a la idea de pena. De acuerdo con el *Diccionario de la*

lengua española, el término “penitenciario” se refiere a lo “perteneciente o relativo a la penitenciaría o penal” (Real Academia Española, s.f.). Por lo tanto, se encuentra vinculado directamente con la pena de prisión y con todas aquellas penas relacionadas con las violencias que se viven dentro de las cárceles mexicanas: racismo, discriminación, torturas, hacinamiento, abusos, entre otros.

Actualmente, existen más grupos, colectivos y académicos que buscan una taxonomía que sea humana, antihegemónica, decolonial y dignificante para el quehacer teatral en sitios de privación de la libertad. Esto, mediante trabajos que se comprometen con la dignificación de los espacios carcelarios, intentando borrar los muros simbólicos de violencia, discriminación, falta de oportunidades y corrupción. El propósito es alejarse de la idea de lo penitenciario y de la visión foucaultiana de la prisión como “la maquinaria más poderosa para imponer una nueva forma al individuo pervertido; mediante la coacción de una educación total” (Foucault, 2020, p. 271).

La postura de Foucault contrasta con las iniciativas teatrales en las prisiones mexicanas, que buscan dar alternativas de vida y convivencia a las personas privadas de su libertad mediante la expresión artística en lugar de la imposición disciplinaria. Por lo tanto, al atender la denominación es posible resignificar la práctica teatral al interior de las prisiones mexicanas y reconocerla como un medio de resistencia para creadores y creadoras, actores, actrices y dramaturgos que se encuentran privados de la libertad, dignificando su labor y alejándoles de eso que viven diariamente: la penitencia.

Por otro lado, para entender la relevancia de la enseñanza y práctica del teatro, es necesario conocer los postulados expuestos por Paulo Freire su obra titulada *La pedagogía del oprimido.* En la que se cuestionó, analizó y presentó alternativas para resistir y transformar la reproducción de un sistema de opresión, regido por clases dominantes y clases dominadas, donde el opresor deshumaniza al oprimido. Freire basa sus postulados en la voz del pueblo que está en lucha

permanente, en busca de recuperar su humanidad. Por lo que identifica la pedagogía como un instrumento de empoderamiento para los oprimidos (Freire, 2022, p. 26). Permitiendo que estos tomen un papel activo dentro de su propia historia y dejen de ser espectadores para convertirse en sujetos de acción y transformación.

Los postulados de Freire son importantes en el trabajo con personas privadas de su libertad, pues sienta las bases para una educación dialógica, la cual se genera gracia a el proceso de aprendizaje conjunto entre educadores y educandos. Como se indicó en líneas superiores, las especificidades de los espacios carcelarios exigen una constante transformación, dinamismo, incluso, una capacidad de adaptación ante las eventualidades suscitadas por órdenes de las autoridades carcelarias o necesidades del alumnado. Por otro lado, la pedagogía del oprimido, presenta una sociedad dual entre opresores y oprimidos, donde los segundos deben tener conciencia de su situación en pos de una transformación. Por lo tanto, la educación debe ir más allá de la transmisión de conocimientos, debe ser una educación reflexiva, dialógica, donde se analice la realidad para ser comprendida y por lo tanto transformada. De ahí que el componente de la colaboración y organización popular sean fundamentales para generar una colectividad activa y transformadora.

Si todo esto se pone sobre la base del sistema penitenciario mexicano, la importancia de la educación artística en los espacios carcelarios toma un nuevo carácter, pues se convierte en aquella que posibilita un aprendizaje transformador a partir de la conciencia crítica y otorga alternativas a la delincuencia para alcanzar una vida digna en libertad o en las prisiones mismas.

Con la intención de tener el correcto sustento metodológico, las herramientas historiográficas serán parte fundamental de esta investigación, para ello se apela a la investigación hemerográfica, documental y bibliográfica. Con el fin de alcanzar una reconstrucción histórica que permita conocer a detalle el proceso que dio lugar a la presencia,

cada vez más importante y recurrente, del teatro en las prisiones mexicanas. El teatro no como medio de entretenimiento, sino como herramienta dentro del proceso de reinserción social de las personas privadas de su libertad.

Atendiendo a lo anterior se consideran los postulados planteados por Peter Burke en su obra *Formas de hacer historia*, allí se exponen las características de la denominada "nueva historia". Burke habla de siete puntos que la definen a partir de su oposición con la historia vieja, el historiador inglés concibe esta nueva historia a partir de la constitución social y cultural de la realidad, hecho que permite la diversificación de los objetos de estudio que constituirán los trabajos historiográficos. Esa diversificación se encuentra también en el uso de distintas fuentes que enriquezcan la investigación, deja de lado el uso de documentos como único medio para conocer el pasado, asimismo se posibilita y permite el estudio de los movimientos colectivos, las acciones individuales, los acontecimientos tomando en cuenta los puntos de vista de la gente corriente, de los oprimidos, marginados, vulnerables. Asimismo, la historia cultural, a la manera de Robert Darnton, permite adentrarse en mundos, pensamientos, culturas y épocas a partir del reconocimiento de fuentes, procesos y personajes que enriquecen una sociedad desde distintas aristas y posturas, dejando de lado la alta cultura, los grandes pensadores, batallas y procesos de gran envergadura que forman parte de los discursos nacionales que mantienen intacta, pero cada vez más cuestionada, a la historia de bronce.

Es con base en lo anterior, que se atenderán a fuentes como: *Diario de los debates del Congreso Constituyente de 1917,* publicaciones periódicas difundidas durante la primera mitad del siglo XX, el intercambio epistolar entre Elena Poniatowska y Álvaro Mutis, las memorias del mencionado autor colombiano, así como los textos y reflexiones del General Carlos Martín del Campo, quien fuera director de la entonces denominada Cárcel Preventiva del Distrito Federal entre 1959 y 1966, cartas y documentación recabada para investigaciones previas sobre El

Reclusorio Central del Estado de Veracruz y la Cárcel Municipal de Xalapa, entre 1917 y 2005.

Con el objeto de conocer a detalle las particularidades formativas y prácticas de cada persona que se acerca al ejercicio teatral con personas privadas de su libertad, así como las características que cada región o institución imprime a dicho ejercicio, será indispensable contar con un método de investigación que posibilite la interacción tanto con artistas, creadores y creadoras, como con personas que se encuentran en prisión, para ello se ha decidido trabajar con los métodos y modelos propuestos por la historia oral, la cual basa sus preceptos en la creación de la fuente a partir del relato de una persona viva y la interpretación de dicho relato. (Garay, 2017). De acuerdo con Graciela de Garay (2017) “la historia oral es una metodología de investigación del pasado próximo o tiempo presente que se basa en entrevistas cualitativas a testigos y actores directos del acontecer contemporáneo." (Chinchilla Pawling, 2017, p.45).

El trabajo interpretativo fue fundamental para que las entrevistas realizadas dieran lugar a la construcción, análisis y explicación de los proceso y experiencias teatrales en las prisiones mexicanas. Tras el recuento de los trabajos académicos y de la producción escrita sobre el tema que aquí interesa, se evidencia la carencia de fuentes que permitan indagar con mayor profundidad sobre las metodologías que cada creador y creadora ponen en práctica en cada uno de sus talleres en la prisión, así como las relaciones que se establecen entre quienes asisten a dichos talleres y su idea de teatro, reinserción social, transformación, recreación. Si la historia oral ha sido, por algunos, definida y entendida como “la historia de las gentes sin historia” o como “la narración de la vida cotidiana por sus propios actores" (Chinchilla Pawling, 2017, p.44).

En otro orden de ideas, para lograr la construcción de una fuente como producto cultural, la entrevista debe ser procesada, interpretada y analizada mediante el cuerpo de la entrevista transcrita, la reflexión crítica sobre la situación, la experiencia del entrevistador y los documentos anexos.

Ha de decirse que la mayoría de las entrevistas realizadas se llevaron a cabo por vía remota, la mayoría de ellas a través de Zoom, lo cual significó una vía sencilla y ágil para realizar las más de diez entrevistas que conforman las fuentes orales de esta investigación. Sin embargo, existieron algunos errores durante su realización; por ejemplo, algunas no fueron grabadas en su totalidad debido a fallas en la red o a errores al descargar el archivo.

Ante estas situaciones, se buscaron soluciones como repetir la entrevista, solicitar material escrito sobre el trabajo de las y los entrevistados, obtener textos dramáticos y acudir al mayor número posible de puestas en escena.

Entre las personas entrevistadas en la Ciudad de México, destacan Jorge Correa creador del *Sistema Teatral de Readaptación y Asistencia Preventiva*, Artús Chávez, creador escénico que ha fungido como director de diversas puestas en escena por parte de la *Compañía de Teatro Penitenciario*, Ismael Corona integrante y fundador de la *Compañía de Teatro Penitenciario Calacas y Diablitos*, la investigadora y productora teatral Denise Anzures, así como el *Colectivo Arte sin frontera.Quemar el futuro.*

Desde las regiones, se entrevistó a Thania García Carrión, joven actriz e investigadora veracruzana que se ha desarrollado como tallerista en prisiones del estado de Veracruz y el Estado de México; Cryse Guerrero, Estefanía Delgado, Gretel Ortiz y Nahomi Rendón, creadoras y parte del elenco de la obra *"*Expediente Veracruz: Bitácora de Viaje". Gerardo Curiel, actor y tallerista en el estado de Guanajuato, en ese mismo estado Sandra Carrazco, Directora General y Diseño del proyecto *Manos en Escena*, organización enfocada en la gestión de proyectos sociales y educativos a través del arte. Pedro Sosa, quien se ha desempeñado como tallerista en distintos Centros de Reclusión del Estado de Guanajuato. David Hernández Peña, persona privada de su libertad durante cuatro años en el CEPRERESO de San Miguel de Allende, Guanajuato. A estas entrevistas, se agregan los diálogos con José Arturo Torres, actor de la obra "Caneros" escrita por

Ramón Alberto Gómez López. Además de todas estas entrevistas, se realizó un trabajo de recuperación de las voces y testimonios de las personas privadas de su libertad, que entre octubre- diciembre de 2024 y mayo-agosto 2025 formaron parte del taller de teatro impartido en el CEPRERESO de San Miguel de Allende, Guanajuato, para ello se realizó un trabajo de escritura y memoria mediante la adaptación de dos obras dramáticas y dieron respuesta a dos preguntas ¿por qué vengo al taller de teatro? ¿para que vengo al taller de teatro?

Tras haber impartido el taller de teatro en el CEPRERESO de San Miguel de Allende, Guanajuato, quien escribe estas líneas reconoce que, para el estudio de la práctica del teatro con personas en reclusión, es imprescindible utilizar formas y medios que ponderen la experiencia sobre la teoría. Por lo que, para sustentar esta investigación se pusieron en práctica los principios de la investigación-acción participativa. Donde son los sujetos de la investigación quienes cuentan con la experiencia, por lo tanto, quienes deben ser escuchados, quienes deben ser vistos y considerados por encima de lo que los libros o especialistas en el tema puedan decir; son los sujetos quienes de manera activa se encuentran creando y generando el conocimiento desde la privación de la libertad, resistiendo, transformando su realidad y posibilitando la siembra de semilleros creativos, artísticos, comunitarios y de conocimientos en espacios tan complejos como las prisiones.

I.II Estado de la cuestión

A partir del año 2019, durante la edición número 40 de la *Muestra Nacional de Teatro* se sumaron tres nuevas líneas a la discusión y exhibición: teatro y educación, teatros comunitarios y teatro penitenciario. Esta fue la primera vez que dichas líneas tuvieron lugar y presencia en el reconocido encuentro, caracterizado por ser un “espacio de convergencia de creadores, críticos, programadores mexicanos en el que se posibilita la confluencia entre las diferentes líneas estéticas y discursos artísticos del teatro nacional” (Muestra Nacional de Teatro, s.f.). Visibilizar

y nombrar el teatro penitenciario en un espacio como el anterior, ha contribuido al crecimiento del interés, apoyos y conocimiento de éste dentro del gremio artístico y en algunos casos en las instituciones penitenciarias.

En consideración a la práctica y conformación de una metodología alrededor del teatro penitenciario, destaca el trabajo de Ruth Villanueva quien, en su obra titulada *El teatro penitenciario*, reúne experiencias teatrales realizadas por los internos de las prisiones de la Ciudad de México y proporciona un acercamiento a los concursos nacionales de teatro penitenciario organizados por el Instituto Nacional de Bellas Artes, hoy también de Literatura. Junto con el texto de Villanueva, destaca la obra de Jorge Correa titulada: *STRAP,* compendio de técnicas que ayudan a las personas en reclusión a expresar todo aquello que les ha acompañado y marcado durante el encierro. Es de resaltar que Correa concentra su atención en el teatro como medio de introspección y confrontación personal, a través de ello, busca obtener resultados en favor de la transformación de las personas en reclusión

En este recorrido, es indispensable mencionar a Denise Anzures por su labor constante relacionada con el teatro penitenciario. Desde hace más de una década es testigo de lo que denomina "el fenómeno de teatro penitenciario", es autora de la investigación titulada "Dramaturgia penitenciaria y su pertinencia artística y social en las nuevas teatralidades", texto que ha sido de gran ayuda para esta investigación. Las ideas y propuestas de Anzures pueden leerse en distintos artículos publicados que a su vez son parte de la investigación antes señalada. Además, ha fungido como jurado de puestas en escena dentro de las prisiones, así como durante el Concurso Nacional de Dramaturgia Penitenciaria (2010-2015).

Hacía el año 2016, en el número 67 de la Revista Mexicana de teatro *Paso de Gato*, se publicó un dossier sobre teatro penitenciario, donde Denise Anzures habla sobre la génesis del teatro penitenciario en México, el texto se centra en la labor de Juan Pablo de Tavira como impulsor de

dicha actividad en las prisiones de la Ciudad y el Estado de México.

El siguiente texto estuvo a cargo de Itari Marta quien da cuenta, en dos páginas, de la importancia del trabajo realizado por la *Compañía de Teatro Penitenciario*, enlista sus principales proyectos, y enfatiza el objetivo del grupo a su cargo: lograr la libertad paulatinamente, la del cuerpo, la del espíritu, la de la propia especie (en Paso de Gato, 2016, p. 23).

Por su parte Conchi León presentó un texto corto pero significativo en el que da a conocer la experiencia escénica y carcelaria de las mujeres del CERESO de Mérida en el estado de Yucatán, donde se llevó a cabo un taller biográfico, en el que diversas historias fueron confiadas a la maestra León con el fin de llevarlas al escenario en voz de otras mujeres; para las mujeres que se encuentran en prisión, era importante hacer una obra de teatro cómica, pues su vida ya la han sufrido bastante (en Paso de gato, 2016, p.24).

En otro orden de ideas y dentro del mismo dossier, Janina Möbius expone parte de su proyecto de investigación titulado “The Aesthetics of applied Theather”, donde propone que la práctica y el estudio del teatro penitenciario se debe atender como una forma de teatro aplicado, ya que aglutina subcategorías como: teatro en educación o para la reinserción, teatro comunitario, teatro para el desarrollo, dramaterapia y psicodrama, teatro en zonas de conflicto o guerra, teatro en zonas de desastre y teatro en empresas (en Paso de gato, 2016, p.25). Además del aporte con relación al teatro aplicado, Möbius reflexiona sobre la paradoja a la que se enfrentan aquellos o aquellas que realizan trabajo teatral en contextos carcelarios: el impulso al empoderamiento, al pensamiento crítico, solidaridad de grupo, responsabilidad propia y autoconfianza. Todos ellos aceptados hasta que ponen en riesgo la rutina en prisión, hasta que comienzan los cuestionamientos sobre las relaciones de poder o ponen en tela de juicio los mecanismos de punición (en Paso de gato, 2016, p.28).

El número 67 de la Revista *Paso de Gato* es una lectura obligada para quien desea aproximarse al conocimiento del teatro penitenciario, hasta ahora se han mencionado aquellos textos que permiten conocer más sobre las prácticas escénicas en el contexto nacional, sin embargo, en ese mismo número es posible conocer qué sucede al respecto en otras latitudes.

Paulina Sarkis González comparte sus experiencias sobre la práctica teatral en Chile a partir del trabajo etnográfico, cuenta cómo desde los años noventa comienzan a extenderse las experiencias teatrales en las unidades penales de dicho país, desde su experiencia expresa cómo la práctica teatral ha permitido que las personas privadas de su libertad recuperen la sociabilidad y se reconcilien con su estadía en prisión.

Johana Bahamón, fundadora de la organización colombiana Fundación Acción Interna, la cual está enfocada en dignificar y mejorar la vida de las personas privadas de su libertad en ese país. Bahamón comparte con las lectoras y lectores de *Paso de Gato* los esfuerzos y resultados de dos ediciones del *Festival Nacional de Teatro Carcelario* llevados a cabo en distintas ciudades colombianas. Festivales en los que fue posible visibilizar a la población privada de su libertad y dotarle de reconocimiento ante la sociedad civil, un reconocimiento estrechamente relacionado con la dignidad y los derechos humanos.

Enrique Atonal, en su calidad de investigador teatral independiente, contextualiza la situación del teatro en Francia, donde el teatro en las prisiones es identificado como una terapia de grupo y no como una creación artística. Comparte los resultados del *Festival Vis-à-vis* realizado en París, el cual contó con la subvención del estado y en el que se presentaron distintas obras teatrales creadas en cinco Centros Penitenciarios de Reinserción y de Responsabilidad Penal.

Ha de mencionarse, que gracias a las traducciones y entrevistas realizadas por distintos colaboradores y colaboradoras de *Paso de Gato* el contexto de la práctica teatral tras las rejas se amplía al poder leer sobre proyectos llevados a cabo en Dinamarca, Estados Unidos, Canadá,

Italia y Gales.

Los trabajos grupales, comunitarios, así como las compilaciones y coordinaciones bibliográficas son fuentes de gran riqueza para el trabajo académico, en el caso particular de esta investigación, la obra titulada *Resistencias penitenciarias, investigación activista en espacios de reclusión* coordinada por R. Aída Hernández (2017) ha significado una guía metodológica desde la práctica, la autora reúne 11 artículos de mujeres investigadoras, activistas y artistas que han trabajado en espacios de reclusión en México. Como bien se indica en la contraportada del texto:

> a partir de experiencias en distintas prisiones del país este libro documenta cómo el sistema penitenciario mexicano se ha convertido en un espacio más de violencia estructural que marca los cuerpos y las mentes de hombres y mujeres pobres y racializados (p. 13).

En términos del quehacer teatral en México el libro *Autonomía y resistencia en el siglo XXI: Voces del teatro (independiente) en la Ciudad de México* proporciona un panorama amplío sobre el teatro independiente, dejándolo de ver como aquel que no se ciñe a lo institucional o comercial. Y viéndolo como un espacio de creación autónoma y de resistencia. Entre las entrevistas y artículos de la obra, destacan dos que son de utilidad para esta investigación: "Artús Chávez: la comedia puede ser profunda" y "Conchi León: el teatro a partir del testimonio y la observación social". El primer texto permite adentrarse en la importancia de la risa y del humor ante situaciones tan complejas y asfixiantes como las que día a día se viven dentro sistema penitenciario, tales como la corrupción y la burocracia. Chávez logró abordar temas como los mencionados a través de la puesta en escena "La mordida", un show clown que mantiene al público carcajada tras carcajada. En el segundo texto, Conchi León expone la importancia de la voz, de la memoria y del decir, de sensibilizar al público sin caer en discursos sociales, sin asumir el teatro como un campo para la batalla social.

Al recorrido anterior ha de sumarse la producción académica, en la que destacan tesis de maestría y doctorado que tienen como objeto de estudio del teatro penitenciario, abordándolo desde distintos ángulos y enriqueciendo así el conocimiento sobre el tema.

"*Teatro Canero. Hacia una configuración cultural penitenciaria*" autoría de Iyalli del Carmen López Cedillo (2017), muestra un panorama general pero bastante completo de dos Centros Penitenciarios de la Ciudad de México, donde caracterizó "el teatro canero canero". Es decir, todo lo relativo al teatro que nace en la prisión y que se refleja en dos textos titulados: *Un viaje de regreso a la cárcel* y *Un bastón tras las rejas*. El término canero viene de la palabra *Cana*, nombre popular que se le da a la cárcel en países como Argentina, Chile, Uruguay, Bolivia, Colombia y Perú. Performatividad, convivialidad y teatralidad son algunos de los términos que López estudia durante el proceso teatral en prisión. La propuesta de López Cedillo es interesante en tanto que ve al teatro penitenciario como resultado de

> una configuración cultural canera generadora de un teatro canero, que obedece a necesidades prácticas de la vida en reclusión más que al fin de la institución penitenciaria, que es la reinserción del preso a la sociedad, una vez que cumpla su condena o que esta se suspenda en beneficio suyo. (López, 2021, p. 13).

Por su parte, Brenda Margarita Macías Sánchez en el texto titulado "Castigar y crear: un estudio de caso de la puesta en escena Ricardo III, versión 0.3" elabora un análisis general o en palabras de la autora: "un estudio básico, una plataforma, un impulso para seguir estudiando el tema, un antecedente para analizar, en un segundo nivel, la percepción de los espectadores ante obras de este tipo o un posible análisis dramatúrgico" (Macías, 2014, p. 4). Como Macías bien advierte, no se trata de un trabajo teórico, ni dramatúrgico, es en tal caso un ejercicio de observación a una puesta en escena dentro de una prisión en la Ciudad de México (Macías, 2014, p. 4).

El trabajo de Macías es interesante, pues dio paso a una siguiente investigación de mayor alcance y profundidad: “Teatro penitenciario en América Latina. Acontecimiento entre espacios y presencias en convivio ante Ricardo III de El Mago y la CoArtRe” donde revisa dos versiones de una misma obra: “Ricardo III” de William Shakespeare, representada por dos compañías de teatro penitenciario, una México y otra en Chile. Para el caso mexicano, analiza el montaje realizado por la *Compañía de Teatro Penitenciario El Mago*, denominación que antecedió al de la *Compañía de teatro Penitenciario del Foro Shakespeare*. Mientras que para el caso chileno observa la puesta en escena por parte del grupo la *CoArtRe*. En tanto, esta investigación, trasciende las fronteras mexicanas, es posible tener dos visiones y posturas distintas de un mismo quehacer.

Por otro lado, Rosana Blanco-Cano, en su texto titulado “Prisiones y afectos: Reescrituras visuales del cuerpo encarcelado en la producción documental mexicana Contemporánea”, posibilita un acercamiento a la cotidianidad carcelaria mediante el análisis de las “estrategias visuales y discursivas que, desde el formato documental, dan representatividad a dinámicas que reconstruyen los límites del cuerpo criminalizado, interviniendo así en las políticas de la mirada” (Blanco-Cano, 2016, p. 2). Blanco-Cano trae a cuenta el trabajo documental titulado: *Teatro penitenciario. Libertad desde la sombra* de Carlos González y Pablo Ramírez Durón, el cual fue también revisado para la investigación que aquí se proyecta, en dicho documental se muestra y reflexiona en torno al trabajo que ha realizado Jorge Correa en un número significativo de centros penitenciarios de nuestro país.

Teatro penitenciario. Libertad desde la sombra, formó parte del segundo ciclo cine debate denominado: “Sistema penitenciario, adolescentes que infringen la Ley Penal y Prevención de la Tortura a través de un enfoque cinematográfico.” Impulsado por la Comisión Nacional de los Derechos Humanos, donde se compilaron once textos que analizan determinadas obras

cinematográficas a la luz de los derechos humanos. Entre éstos, como ya se mencionó, se encuentra el texto de Pablo Ramírez Durón, quien reflexiona respecto al trabajo documental titulado *Teatro Penitenciario, libertad desde la sombra,* desde la mirada del derecho a la reinserción social.

Por otra parte, en términos de reinserción social, Vianney Fernández Villagómez, en el artículo titulado "Valores en conflicto y reinserción social: el caso de los programas educativos en los sistemas penitenciarios de Ciudad de México y Morelos", compara el sistema penitenciario de la Ciudad de México con el del estado de Morelos. En esta investigación se examinan los posicionamientos de un territorio y otro ante la reinserción social, mientras que el sistema penitenciario de la Ciudad de México reconoce a la prisión como el espacio para el desarrollo del proceso de reinserción social, siendo ésta una cuestión de derechos sociales. En el estado de Morelos, el sistema penitenciario sigue enarbolando la idea de reeducar a los individuos, dado que el acto de delinquir se entiende como una carencia de principios éticos y valores sociales (Fernández, 2017, p. 1).

En ese mismo sentido, Cynthia Alejandra Córdova Sánchez en su texto "Política de reinserción social en México la cárcel y su potencial para la reincorporación de los delincuentes a la sociedad", describe la función de la reinserción social en México y elabora un estudio cualitativo en el que emplea entrevistas profundas con internos y personal de dos prisiones de la Ciudad de México. Gracias a esta investigación, Córdova concluye que "la función de la reinserción social rebasa el alcance institucional de la prisión." (Córdova, 2016, p.105) Por lo que propone una serie de alternativas para el fortalecimiento del tratamiento penitenciario.

En otro orden de ideas, destacan los teóricos que han reflexionado y estudiado la pena de prisión. Tal es el caso de Cesare Beccaria, quien, en su obra *Tratado de los delitos y de las penas*, centró su atención en lo que las leyes han dictado sobre la institución, permitiendo conocer y

reflexionar, de manera temprana, sobre los errores legislativos que han repercutido en la vida en reclusión. Sin lugar a duda, es obligatorio hacer mención a la obra del filósofo francés Michel Foucault: *Vigilar y castigar* (2020). En sus líneas, refiere al delincuente y a la acción de castigar, identificando al castigo legal como un acto que va de la mano con la técnica punitiva que recae sobre la vida del penado.

El estudio de Foucault es un exhaustivo recorrido histórico que permite la comprensión del sistema penitenciario occidental, lo que lo convierte en una lectura esencial para cualquier estudioso del castigo, la disciplina y las prisiones. Por otro lado, en *Control y dominación. Teorías criminológicas burguesas y proyecto hegemónico* (2003) el italiano Massimo Pavarini argumenta acerca de la criminología y su relación con los sistemas de producción, explicando el origen de la cárcel como resultado del sistema capitalista de producción.

Es elemental conocer el trabajo de aquellos autores y autoras que mediante sus investigaciones abonan al conocimiento y análisis de la criminalidad y los espacios de reclusión en América Latina. Para el caso argentino, es menester acercarse a las obras de Ricardo Salvatore y Lila Caimari, quienes han hecho grandes esfuerzos por dar cuenta de las relaciones existentes entre los aparatos de poder, las instituciones de punición y sus actores. En el caso peruano, Carlos Aguirre expone y reflexiona en torno a las prácticas relacionadas con el abuso del poder y la autoridad, convirtiéndose en uno de los principales estudiosos de las cárceles peruanas y latinoamericanas. Es de subrayar, que los tres autores mencionados han realizado grandes esfuerzos para generar una "reconstrucción historiográfica de las prisiones de América y Europa" (Revista de historia de las prisiones, 2014) gracias a su labor constante en la publicación periódica titulada *Revista de historia de las prisiones*.

En el caso mexicano, son significativos los estudios que ofrecen panoramas generales acerca del sistema penal nacional, entre los que destacan los trabajos de Raúl Carrancá y Rivas, Sergio

García Ramírez y Antonio Sánchez Galindo, todos ellos juristas que han elaborado antologías y compilaciones que describen las transformaciones del sistema carcelario nacional y la evolución de las diversas leyes penales. Con relación al estudio de las prisiones, tanto juristas como historiadores han emitido trabajos enfocados en espacios tales como La Acordada, la cárcel de Belén y, por supuesto, la penitenciaría de la Ciudad de México, mejor conocida como Lecumberri. Asimismo, Diego Pulido Esteva proporciona un panorama amplio de las prisiones en la Ciudad de México durante el Porfiriato; además, en sus distintas investigaciones dilucida sobre las prácticas policiales y la embriaguez en la capital del país.

A los anteriores se suman los estudios históricos que desde distintas regiones del país se aproximan a la comprensión, descripción o análisis de las distintas formas y representaciones criminales en sus territorios, las cárceles y sus leyes. Para el caso de Puebla, destacan los trabajos de Nydia Cruz Barreda quien ha abordado el emblemático caso del penal de San Javier durante el siglo XIX. Para el caso de Jalisco las investigaciones de Rodney Anderson sobre el crimen y el castigo han abonado al enriquecimiento de la historiografía de dicho estado, junto con los trabajos de Jorge Alberto Trujillo Bretón, quien se destaca por sus investigaciones con relación a la Penitenciaria de Escobedo en la ciudad de Guadalajara. Es de reconocer la vasta producción del historiador Antonio Padilla Arroyo sobre Lecumberri, la penitenciaría del estado de Jalisco, así como estudios que abordan temas como la pobreza, la marginalidad y la criminalidad.

Mientras que Ana Gamboa de Trejo se ha encargado, desde la perspectiva del Derecho, de escrutar la pena de prisión en Veracruz. En esa misma entidad destaca el trabajo de Martín Aguilar Sánchez titulado *El sistema represivo en el puerto de Veracruz: Las cárceles (1876-1890),* pequeño texto en el cual se presentan los antecedentes de la prisión en el estado mediante el análisis de la estructura y vida carcelaria en la ciudad y puerto de Veracruz. Además, existen las investigaciones de Rosa Jimena Rey Loaiza, así como las de, quien escribe también estas

líneas, Cristina Solís Reyes, quien ha estudiado el Reclusorio Central del estado de Veracruz entre 1948 y 2005 y la prisión municipal de Xalapa desde 1917 hasta 1931.

En definitiva, es complejo hacer mención y discutir con el extenso número de estudios e investigaciones revisadas, que abordan el tema de las dinámicas carcelarias, el teatro penitenciario, el teatro como medio de transformación personal, así como las teorías o escuelas sobre la pena de prisión. Por ello los hasta ahora expuestos son aquellos que guardan un mayor vínculo con el objeto de estudio de este análisis.

I.III Hipótesis y justificación

Tras la exposición previa, se evidencia la importancia de abordar el estudio del teatro en las prisiones mexicanas desde una visión histórica y regional. Hasta ahora existen trabajos e investigaciones que se concretan en la observación, estudio y reflexión en torno a textos o montajes que han resultado de la experiencia teatral en prisión. Se sabe que los antecedentes legislativos y prácticos de esta experiencia han sido poco atendidos, tal y como los perfiles y particularidades de quienes deciden, por encargo o vocación, ingresar a espacios de privación de la libertad para poner en manos de quienes ahí habitan las herramientas y beneficios del teatro.

Tomando en cuenta lo anterior, se identifica una veta de análisis que debe ser atendida con el fin de contribuir al enriquecimiento de los estudios sociales, artísticos y culturales sobre el teatro y las prisiones mexicanas. Para comprender los procesos contemporáneos en las prisiones mexicanas y su relación con el arte, en particular el teatro, se considera fundamental reconocer las iniciativas, legislaciones y posicionamientos políticos con relación a los medios para el tratamiento de las personas privadas de su libertad, apartándoles del ocio y la reincidencia criminal mediante actividades laborales, educativas y artísticas. Además, se realiza un análisis histórico de la práctica del teatro en la Cárcel Preventiva de la Ciudad de México hacía finales de

la década de 1958. Llama la atención que, aun cuando Lecumberri ha sido una de las cárceles más estudiadas en la historiografía nacional, el tema del grupo de teatro experimental que albergó se ha tocado de manera superficial, con un carácter más de difusión que académico.

Con relación a lo antes dicho, se propone como una primera hipótesis el hecho de que el trabajo artístico en las prisiones mexicanas ha estado estrechamente vinculado con los distintos modelos de regeneración, rehabilitación, readaptación y reinserción social que, desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX, se han ensayado dentro de las instituciones penitenciarias del país. En ese mismo sentido, se considera que tanto las legislaciones, como las particularidades regionales y las distintas administraciones carcelarias son determinantes para el desempeño y desarrollo del trabajo de los y las creadoras teatrales dentro de los espacios de reclusión en México. Para evidenciar lo anterior, se indagó en las especificidades de las prácticas teatrales en espacios carcelarios de cuatro entidades: Ciudad de México, Guanajuato, Veracruz y Sinaloa.

La selección de las cuatro regiones Ciudad de México, Guanajuato, Veracruz y Sinaloa responde a una combinación de criterios históricos, geográficos y personales vinculados al estudio del teatro en espacios de privación de la libertad. La Ciudad de México se incluyó por ser, por muchos y muchas considerada como, el principal centro de producción y referencia artística del país, pero sobre todo por albergar el antecedente histórico del grupo de teatro experimental en la cárcel de Lecumberri. A lo anterior, se suma la presencia de iniciativas de largo alcance como la *Compañía de Teatro Penitenciario del Foro Shakespeare*. El estado de Guanajuato fue elegido por la posibilidad de realizar trabajo de campo directo a través del taller impartido en el Centro de Prevención y Reinserción Social de San Miguel de Allende. Veracruz se incorporó debido al conocimiento adquirido sobre el sistema penitenciario estatal en investigaciones anteriores, lo cual permite establecer una continuidad analítica y comparativa. Finalmente, Sinaloa se consideró

por el vínculo establecido con el actor sinaloense el Josar, quien se manifestó abierto para compartir experiencias relacionadas con los procesos teatrales en contextos carcelarios, particularmente en torno al proyecto escénico "Caneros", el cual fue realizado entre la Compañía Nacional de Teatro y El *Colectivo Iguana Roja.*

Por otro lado, es fundamental reconocer el perfil de creadores y creadoras que trabajan en espacios de privación de la libertad, así como de aquellas personas que albergan las prisiones y se interesan por estas actividades. A pesar de la libertad creativa, vocación y la diversidad de perfiles de quienes encabezan talleres, prácticas, montajes, entre otros; se identifica que la práctica teatral en dichos lugares no puede ser ceñida a metodologías generales, pues responde a las necesidades específicas de quienes están privados de la libertad, así como de los espacios de reclusión mismos. Como se verá más adelante, existen diferencias marcadas entre un centro de reinserción federal y uno estatal, por lo que aun cuando existan metodologías o modelos estandarizados deben ser flexibles y adaptados a las realidades de cada cárcel.

En segundo lugar, debe atenderse y entenderse los móviles de las personas privadas de su libertad que se suman a las actividades teatrales en espacios de reclusión. Ya que muchas de ellas lo hacen para obtener beneficios tangibles que repercutan de manera directa en su estancia y sus sentencias; tales como disminución de la condena, distintas opciones de entretenimiento, acceso a alimentos que no son proporcionados por la administración de la prisión, así como actividades que hacen más llevadero su tiempo en reclusión. A pesar de que los móviles para ser parte de las actividades teatrales en las prisiones mexicanas tienen que ver con la inmediatez, se espera que las personas privadas de su libertad encuentran beneficios a largo plazo como: una vía para desahogar emociones, alimentar la creatividad, mejorar sus habilidades comunicativas y, en algunos casos, alcanzar la reinserción social.

Marginados, segregados, sin voz: son algunos de los términos que remiten a los hombres y

mujeres que, desde hace aproximadamente cuarenta años, comenzaron a ser parte —como protagonistas— de estudios sociales e históricos. Con el fin de seguir sumando observaciones y reflexiones relacionadas con aquellos sujetos y objetos de análisis que, hasta hace pocas décadas, habían sido desatendidos, esta investigación busca traer a escena el estudio de un espacio caracterizado por la marginalidad, la violencia, el desinterés y la corrupción. Un espacio que muchas veces se observa desde el morbo y la lástima; un espacio complejo, social y políticamente, como lo es la prisión y sus habitantes.

Es importante indicar que se atiende lo anterior sin romantizar las actividades teatrales en espacios de privación de la libertad, ni el quehacer de quienes imparten o de quienes participan. La voz, la memoria y el testimonio de quienes comparten sus experiencias para estas líneas han sido estudiadas y presentadas desde una postura de respeto, objetividad y honestidad.

CAPÍTULO II

Los albores del teatro en prisión y el sistema penitenciario mexicano

El estudio del sistema penitenciario mexicano exige reconocer sus raíces históricas, las transformaciones legales y sociales que lo han configurado y, de manera particular, los espacios que se han abierto para el trabajo, la educación y el arte como medios de regeneración y reinserción social. Desde los primeros talleres de artes y oficios implementados en las cárceles decimonónicas hasta los actuales programas culturales en los centros penitenciarios, se ha mantenido la idea de que el tiempo de reclusión debe destinarse no solo al castigo, sino también a la formación y a la posibilidad de cambio.

En este marco, el teatro en prisión se erige como una práctica cultural y pedagógica que dialoga con las políticas penitenciarias, los discursos sobre la readaptación y la reinserción social, así como con los derechos humanos de las personas privadas de su libertad. El presente capítulo

traza un recorrido que inicia con los antecedentes históricos y legislativos del sistema penal mexicano, continúa con el análisis de su consolidación a lo largo del siglo XX y se detiene en el contexto contemporáneo, caracterizado por cifras, políticas y retos que revelan las tensiones y contradicciones de la vida carcelaria.

De esta manera, se busca ofrecer un panorama que permita comprender no solo la evolución del sistema penitenciario nacional, sino también el lugar que las prácticas artísticas —y en específico el teatro— han ocupado en dicho proceso, constituyéndose como un medio alternativo de transformación individual y colectiva al interior de las prisiones mexicanas.

II.I Antecedentes históricos: artes y oficios, la entrada del arte a la prisión.

Las actividades laborales, educativas, recreativas y deportivas dentro de los espacios de reclusión nacionales han ido adaptándose a las necesidades de la época y de los espacios mismos, por lo tanto, vale la pena cuestionar ¿qué implica el hecho de que actualmente existan prácticas artísticas en las prisiones mexicanas? ¿cómo se convierte la experiencia cultural en un medio para la reinserción social? En términos del objeto de estudio que a esta investigación atañe, el teatro en las prisiones mexicanas contemporáneas tiene cada día más presencia y relevancia. La mayoría de las entidades federativas cuentan con esta actividad en sus principales cárceles, esto puede leerse como un medio más para alcanzar la readaptación social de las personas en reclusión o como el reconocimiento de las artes como una vía eficaz para alcanzar la reinserción social. (Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2018, pp.41-43)

El sistema penal mexicano contemporáneo tiene estrecha relación con las instituciones de corrección, instrucción, hospicio y las prácticas que se llevaron a cabo al interior de estas, con el fin de disminuir las acciones delictivas, mendicidad, vagancia y otros males que acaecían en la sociedad mexicana desde mediados del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX.

El siglo XIX en México se ha destacado por ser una etapa convulsa en términos políticos y sociales, donde el principal interés fue construir una nación independiente y consolidada, con el fin de responder a los embates de las grandes potencias internacionales. La labor legislativa con relación a lo penitenciario, fue lenta, pues la atención se encontraba puesta en el fortalecimiento de la política y la economía nacional. Por lo que las distintas acciones que se implementaron en los espacios de reclusión durante estos años, fueron herencia del régimen colonial. Cabe destacar, que una constante en la realidad carcelaria nacional, es el desface entre leyes y acciones, muchas veces las acciones se establecían en una legislación años después de haberse puesto en práctica dentro de los espacios de reclusión o a la inversa. Tal es el caso de la Cárcel de la Acordada, ubicada en la Ciudad de México y que desde 1831 contó con 5 talleres para mujeres: hilado de algodón, costura, lavandería, telar de paño de algodón, tejido de puntas y encajes. Mientras que de acuerdo con El Código penal comentando precedido de La Reforma de las leyes penales en México, indicó:

> En diciembre de 1826 se dictó un articulado que reglamentó las cárceles de la ciudad e México sobre la base de las reglamentaciones anteriores (1814 y 1820). En 1833 un nuevo reglamento estableció talleres de artes y oficios y se hizo un ensayo de colonización penal en las Californias y Tejas (González de la Vega, 1974, p. 20).

Lo anterior va de la mano con la iniciativa del entonces presidente de la República Valentín Gómez Farías, quien el 11 de abril de 1833 estableció talleres de artes y oficios en la cárcel municipal de la capital mexicana,

> En 1833, respondiendo a lo dictado por el "Reglamento aprobado por el Supremo Gobierno para el establecimiento y gobierno de talleres de artes y oficios en la Cárcel Nacional", se reportó que había un total de 65 mujeres trabajando en los talleres de la

> prisión y 30 más “dispuestas a coser ropa de munición de lienzo” (Sigüenza Vidal, 2018, p.209).

Gómez Farías ha sido reconocido como precursor de la Reforma y Constitución de 1857, gracias a su labor e iniciativas, quien en un ánimo reformador en pos de sumar a las políticas del naciente Estado mexicano, identificó como necesaria la clasificación de los delitos y las penas. A lo anterior se suman los Constituyentes de 1857 quienes establecieron de manera sistematizada las bases del Derecho Penal mexicano (González de la Vega, 1974, p. 20). Décadas más tarde, “se hacía imperante la necesidad de unificar el derecho penal pues a cincuenta años de consumada la independencia seguían rigiendo las compilaciones españolas” (Solís, 2014, p.9).

Así, hacía los años 70 del siglo XIX nace el Código Penal de 1871, el cual caracterizó el delito como “entidad propia y doctrinariamente aceptó el dogma del libre albedrío” (González de la Vega, 1974, p. 20). Con relación a la pena, en el Código (1974) se expuso que ésta tenía un doble objeto “ejemplar y correctivo” por lo que debía ser aplicada “por aquello que él es” y no “por aquello que hizo” (p.21). Por lo tanto, el elemento determinante para establecer la punición fue el criminal y no el crimen, traduciendo así la pena en un tratamiento más humano y enfocado en las características individuales de cada delincuente.

No se puede pasar por alto la relación existente entre la pena de prisión y los medios para abonar a la transformación de las personas recluidas. Cabe destacar, que desde aquellos años, se identifica la permanencia de tres talleres que han servido para enarbolar la bandera del trabajo y la educación como medios de regeneración, readaptación o reinserción social, según sea el momento del que se hable, en las prisiones mexicanas. Dichos talleres son: panadería, carpintería y herrería.

De acuerdo con los requerimientos de la época, era necesario capacitar, transformar, educar e instruir a la población con el fin de disminuir el número de “cero sociales.” Calificativo que nace

durante la época de la República Restaurada y hacía referencia a: prostitutas, mendigos, niños expósitos, ancianos y enfermos empobrecidos como: leprosos, dementes, alcohólicos, paralíticos e inválidos de la guerra (González, 2012, p.155). Todos ellos considerados por autoridades, políticos e intelectuales como una vergüenza de la sociedad y un lastre para el desarrollo del país. Marginalidad, vagancia, pobreza y ociosidad fueron señaladas como la antesala del delito y para contrarrestarlas se establecieron instituciones y acciones que frenarían la degeneración social e influirían en la formación de nuevos ciudadanos. Por lo que, el trabajo manual y la instrucción surgen como solución y método para transformar al hombre en ciudadano útil para su patria.

De acuerdo con Antonio Padilla Arroyo la reforma penitenciaria avanzó de manera paralela a la educación penitenciaria, en dicho proceso se incluyeron asilos, casas de corrección, escuelas de artes y oficios, casas de expósitos, así como instituciones de beneficencia (Padilla,1995, p.26). La enseñanza en estas instituciones de control social tuvo un doble propósito: la formación y el aprendizaje de una actividad productiva que pudiera ser remunerada, así como la adquisición de patrones de comportamiento, valores y prácticas sociales que respondieran a las demandas de una economía en proceso de expansión. (Padilla,1995). Gracias a dichas premisas, es posible explicar la persistencia de ciertos talleres y actividades en las prisiones mexicanas, pues, aunque las políticas han cambiado, el trabajo y la educación siguen siendo la base del sistema penal nacional. Políticos, autoridades y sociedad siguen reconociéndolos como esqueleto de un sistema penitenciario, social y político que viene de aquella idea decimonónica, aún vigente: orden y progreso.

Las Escuelas de artes y oficios, sustentadas sobre “el pensamiento utilitarista del siglo XIX, el cual caracterizó el aprendizaje del trabajo honrado como la manera de ayudar a los menesterosos para salir de su triste situación” (González, 2012, p.159), se reconocen como uno de los antecedentes que abrió las puertas para la entrada de las actividades artísticas en espacios de

reclusión. Las referidas instituciones estuvieron, como su nombre lo indica, proyectadas para la enseñanza de las artes aplicadas y de los oficios; con el fin de proporcionar formación profesional para el desempeño de actividades artesanales y artísticas.

> En México, se conoce de una primera escuela de artes y oficios, fundada en 1843, por influencia de Lucas Alamán. (…) Así, no fue sino hasta la República Restaurada en que esta escuela empezó realmente a funcionar. En 1868 se modificó su reglamento, y en 1872 se inauguró el primer taller de herrería, además de los de carpintería, ebanistería, cantería, tipografía, fotografía y alfarería, entre otros. (Flores y Galván, s.f.)

A la par de las mencionadas, surgió un tipo de escuela de artes y oficios dotada de un mayor sentido moralizador, pues atendió a niños y jóvenes en situación de calle, orfandad o con antecedentes delictivos. Por lo que su objetivo principal fue:

> disciplinarlos e instruirlos en lo más elemental para enfrentar la vida cotidiana de manera honesta y completamente rehabilitados. Al respecto, un documento de 1895, subrayaría que la correccional se había establecido, "para dirigir por el camino del bien a los menores extraviados que amenazan con su perdición a la sociedad". De ahí que el control social y la disciplina hubieran sido dos de los elementos a los cuales se puso mayor atención (Bailón, 2012, p.158).

Nuevamente, Antonio Padilla Arroyo apunta que tanto las cárceles como las penitenciarías siguieron un patrón de organización y funcionamiento semejante al de las instituciones educativas, tales como las escuelas de artes y oficios. Instituciones delimitadas dentro de una política de control, atención social y persecución. La intención de homogenizar a la mayor parte de la población mexicana como mecanismo de control por parte del gobierno, da la pauta para comprender con mayor detalle lo acaecido en términos de espacios de reclusión, pena y delito en nuestro país hacia la segunda mitad del siglo XIX.

Con el inicio del gobierno de Porfirio Díaz, se estableció una serie de estrategias que permitirían alcanzar formas de disciplina y control que influirían en su proyecto de nación. México, sería reconocido internacionalmente como una nación caracterizada por el progreso y la modernidad. Tanto los grandes proyectos penitenciarios como las escuelas correccionales de artes y oficios comenzaron a abrirse en distintas ciudades del país como parte de la estrategia política implementada por Díaz, misma que buscó por distintos medios establecer nuevas formas de control social.

Ciudades como Puebla, Guanajuato, Oaxaca, Guadalajara, Zacatecas buscaron atender a "grupos específicos de población, cuyas características físicas, sociales, morales y económicas los hacían sujetos de una atención y educación especial" (Bailón, 2012, p.145). Para lograr dicho proyecto, "se llevó a cabo el inventario completo de los recursos naturales del país, la exploración geográfica del territorio, el análisis de las fluctuaciones climáticas, la evaluación demográfica de la población, así como el registro antropométrico de los grupos indígenas" (Urías, 2007, p.15)

Todo lo anterior tiene relación directa con lo que Pablo Piccato ha denominado como "la ciudad ideal" y que en primera instancia se refiere a la Ciudad de México como centro del progreso y capital del largo régimen de Díaz, además de ser depositaria de "todos los símbolos del nacionalismo y muchos ejemplos notables de arquitectura colonial (Piccato, 2010, p.39). Pero que a su vez representa un proyecto nacional que se replicaría en las principales ciudades del país, en las que la traza urbana, los servicios, la recreación, entre otros, servían como fronteras que delimitaban las zonas compartidas entre las clases acomodadas y los pobres, se habla de "límites entre las áreas centrales, seguras y bellas de la ciudad moderna y las zonas marginales, peligrosas e insalubres" (Piccato, 2010, p.39).

Los 30 años que el general Díaz estuvo al frente del país trajeron consigo una serie de transformaciones en los distintos ámbitos de la vida nacional. Basada en un discurso que

ensalzaba los esfuerzos y las acciones necesarias para que México alcanzara la modernidad –de acuerdo a los cánones europeos- la dictadura de Porfirio Díaz muestra los problemas de una política liberal que generó avances materiales importantes, pero que al mismo tiempo mantuvo un control político y social represivo, provocando finalmente la caída del régimen y la Revolución entre 1910 y 1917, como bien lo expone Paul Garner (2003) en su libro *Porfirio Díaz. Del héroe al dictador: una biografía política.*

La estrecha relación entre el establecimiento de un orden social represivo y los medios para alcanzarlo, representó el eje central para estudiar las formas en las que la élite porfiriana concibió el delito y a su vez identificar las maneras que consideraron idóneas para punir la criminalidad. Con relación al delito y la pena, la postura fue la misma que durante los años previos al régimen porfiriano. El Código penal de 1871 seguía rigiendo los temas penitenciarios en el país, sin embargo, ha de decirse que dentro la política implementada por Porfirio Díaz, una de sus particularidades fue la poca o nula atención a las leyes, imponiendo castigos al antojo y conveniencia de quienes estaban en el poder. Hacia marzo de 1897, por decreto federal se autorizó al poder Ejecutivo organizar las prisiones del país, sobre la base del sistema penitenciario progresivo en el que, como su nombre lo indica, la persona privada de su libertad durante su estancia en prisión atraviesa una serie de periodos hasta alcanzar la libertad preparatoria (Teja Zabre, 1931).

Las particularidades de dicho sistema requirieron organismos competentes criminológicos en los reclusorios. Ya que se debía estudiar al sentenciado en lo individual para generar una serie de normas, técnicas y elementos que eviten su reincidencia en actos delictivos. Este fue un momento decisivo para las cárceles mexicanas, pues se iniciaría un proceso de renovación y modernización, el cual tomaría en cuenta la arquitectura carcelaria especializada, así como tratamientos científicos para las personas en reclusión.

El espacio carcelario

Para comprender la modernización física de las prisiones mexicanas vale la pena conocer las propuestas de Sergio García Ramírez, reconocido jurista y político mexicano, quien presenta un panorama preciso sobre la historia de la arquitectura penitenciaria la cual define por dos fases principales: la indiferente y la especializada; la primera tiene que ver con edificios que fueron construidos con una finalidad distinta a la de la reclusión de personas y que fueron "incorporados a fuerza de calzados, a la misión carcelaria: conventos, fortalezas, casas habitación mejor o peor adaptadas, cuando no simples socavones, corrales, oquedades, que ni siquiera merecen la adscripción a la fase indiferente; serían arqueología penitenciaria" (García, 1975, p.72).

En esa época comienza a construirse prisiones que respondieron a la arquitectura penitenciaria especializada, la cual estuvo dispuesta al servicio de las ideas penales que cada marea traía. La panóptica y la radical atendieron admirablemente las solicitudes del penitenciarismo clásico (García, 1975, p.72). Dentro de esta última corriente tenemos prisiones tan importantes como las Penitenciarias de Puebla y la Ciudad de México, sobre la primera, gracias a los trabajos de Nydia E. Cruz Barrera se cuentan con descripciones y análisis bastante completos que permiten identificar las particularidades de dicho recinto, el cual fue inaugurado el 02 de abril de 1891. Tuvo una capacidad para 500 prisioneros, contó con celdas individuales sin comunicación entre ellas y de vigilancia fácil, escuela, salones para talleres, espacio para comercializar los resultados de los diferentes talleres, salón de conferencias religiosas, locutorios, departamentos de baños y lavado de ropa, proveduría, enfermería, depósito de cadáveres, departamento de antropología criminal, gabinete de antropometría y departamento de fotografía. Es fundamental subrayar que entre las particularidades de este recinto, destaca su enfoque, pues estuvo creado para recluir, controlar y modificar conductas de individuos originarios de pueblos y pequeñas ciudades poblanas (Cruz, 2009, pp.50-56).

Nueve años más tarde fue inaugurada la Penitenciaria de la Ciudad de México, histórica y popularmente conocida como Lecumberri. Como bien se sabe, esta cárcel ha sido ampliamente estudiada por diversos investigadores e investigadoras desde distintas disciplinas, dando como resultado una vasta producción académica y de difusión sobre la misma. Gracias a Sergio García Ramírez, quien fuera el último director de la penitenciaria, se tiene una descripción detallada del recinto.

> La cárcel quedó circundada por alta muralla, interrumpida a trechos con pequeños torreones de vigilancia, sin zonas verdes ni campos deportivos ni superficies de recreo, con largas y rectas galerías que en dos pisos agrupaban la sucesión de celdas destinadas a ocupantes solitarios, forradas con planchas de acero, cerradas por puertas metálicas espesas y seguras, cuya mirilla, operada desde fuera, permitía al vigilante observar la presencia del cautivo, inquirir sobre su estado, hacerle llegar objetos diversos y examinar sus movimientos. Contaba cada celda con un camastro y con servicio sanitario, y todas las de un mismo piso y costado podían ser cerradas con una barra de acero (García, 1979, p.18)

A pesar de haberse proyectado como la cárcel más moderna de América Latina, el tiempo, el interés, la política y los esfuerzos tuvieron repercusiones importantes. Hacía 1916 se retomaron las discusiones en torno al sistema penitenciario nacional, con el objeto de redactar el Art. 18 constitucional como parte del proyecto legislativo más importante de nuestro país: la Constitución Federal de 1917. Ahí sus redactores discutieron sobre las nuevas formas de penar y los nuevos métodos para ayudar a la transformación de las personas que delinquían y para ello pusieron como ejemplo la penitenciaria de la Ciudad de México, indicando:

> Hay aquí muchos señores diputados que conmigo estuvieron presos en la penitenciaria, y ustedes, que aunque no hayan estado presos alguna vez, pueden haber visitado ese establecimiento, sabrán que las celdas son sumamente reducidas y de las condiciones de

> frialdad, son sumamente húmedas las de abajo y las de arriba; tienen unas y otras, tanto las de abajo como las de arriba, muy poca luz, no hay más que un agujero, que ha de tener unos cincuenta centímetros de largo por veinticinco de ancho, por donde el preso puede recibir la luz. Pues bien, en la penitenciaría de México las nueve décimas partes de los presos salían, o locos o invariablemente tuberculosos (Marván, 2005, p.163)

Décadas después, Julio Scherer seguía lamentando la situación que por años prevaleció en Lecumberri. Talleres sin equipo suficiente y aun sin maquinaria, cascarones vacíos, ociosa y sin ingresos la gran mayoría de los internos, una miseria sórdida se fue extendiendo por las prisiones. Aumentaron los homicidios, los suicidios, fue implacable la disputa por los territorios y hasta los internos encargados de la limpieza se les retiró la paga ínfima a que obliga la ley (Scherer, 1998, pp. 51-52).

Y así como sucedió con Lecumberri, sucedió en Veracruz, en Puebla, en Jalisco y sucede en prisiones contemporáneas, estatales y municipales. Esta constante va más allá de los recintos y de las paredes, pues durante años ha perjudicado a hombres y mujeres, vulnerándoles física, emocionalmente y psicológicamente.

El sistema penitenciario mexicano en el S. XX

Con relación a las legislaciones, es importante enfatizar la génesis del Sistema Penitenciario nacional contemporáneo, y detallar el artículo 18 Constitucional, redactado a inicios del siglo XX. Una de las principales características en torno a su redacción, es la experiencia que tuvieron sus autores, todos ellos políticos revolucionarios, huéspedes (en su mayoría) en prisiones como Belem y Lecumberri en la Ciudad de México o San Juan de Ulúa en el Puerto de Veracruz. Como

se ha dicho en trabajos anteriores,[1] es importarte señalar que los principales temas en torno a los que se debatió fueron la centralización o federalización de dicho sistema, el establecimiento de colonias penales o centros penitenciarios, y los medios para regenerar al criminal; entre los que destacan el trabajo y la educación. A pesar de que el artículo no incluyo en sus líneas lo tocante a la educación y la enseñanza, este tema fue desarrollado y discutido ampliamente por los legisladores entre 1916 y 1917, dando pauta para comprender las formas en las que la educación fue asumida en los espacios de reclusión nacional, principalmente, durante el Siglo XX.

Sobre las discusiones suscitadas, se sabe que los diputados del Congreso constituyente de 1916 equipararon el objetivo de la cárcel y los sistemas penales con los de la educación de la niñez tanto en la escuela como en la familia; pues en las tres instituciones se debía preparar al individuo para subsistir y convivir de manera adecuada con sus semejantes, desdibujando de esta manera todo sistema de venganza y de reparación, dando pie a la adaptación de los individuos que fueron caracterizados como inhabilitados para vivir en sociedad. Por lo tanto, la conducta criminal para esos años, fue comprendida como una incapacidad para la convivencia social (Marván, 2005, p.163).

Por otro lado, a diferencia de la idea decimonónica en la que la pobreza era sinónimo de delincuente, hacía finales de la década de 1910, los vicios y la ignorancia se convertían en causantes de la criminalidad, en medio de dicho binomio la sociedad comenzaba a tener culpa por no socorrer las necesidades del pueblo necesitado. Como bien ha apuntado Pablo Piccato, el delito puede ser entendido como "una construcción social, una categoría relacional encarnada en

[1] Solís Reyes, C. del C. (2016). Castigo, trabajo y enmienda: una visión tras las rejas. El caso de la cárcel municipal de Xalapa, Veracruz, México (1917-1931). Revista de la historia de las prisiones, (2), 201-220.
Solís Reyes, C. del C. (2016). Educar para transformar: un acercamiento a la cárcel municipal de Xalapa, Veracruz, 1917-1931. Ulúa. Revista de historia, sociedad y cultura, (28), 55-78.

las sospechas de policías, jueces y la ley misma contra los pobres urbanos, y en la desconfianza de éstos de las ideologías y prácticas estatales respecto a la delincuencia." (Piccato, 2010, p.21).

> A la nación entera interesa no solamente que se regeneren los culpables, sino que se les instruya. A aquellos establecimientos irán, no a trabajar dentro de la ciencia, pero irán a instruirse muchos, a aprender un oficio y hasta quizá alguna profesión (…) (Marván, 2005, p.179).

Lo anterior es equiparable con los argumentos exhibidos durante las discusiones en torno al artículo 3ero. Constitucional, el cual empuña las bases de la educación en México. Tanto el trabajo como la educación serían elementos claves para la transformación de la sociedad mexicana, mediante estos dos sería posible abonar a la conformación de una sociedad trabajadora, educada y por lo tanto encaminada hacía el desarrollo, dando como resultado una sociedad civilizada y moderna.

> Durante todas las épocas y en todos los países se ha declarado que la educación primaria es el medio más eficaz para civilizar a los pueblos. "Se civiliza a un pueblo, promoviendo la evolución integral y armónica de cada uno de sus elementos en pro del mejoramiento progresivo de la comunidad. "Y para que la evolución de cada individuo sea un hecho, se impone el desenvolvimiento, también armónico e integral, de sus facultades; y esto viene a originar los dos gérmenes de educación: física y psíquica (Marván, 2005, p.547).

Con el fin de enriquecer mediante ejemplos concretos los argumentos dados por los constituyentes de 1916, se tiene el caso de las prisiones veracruzanas, las cuales, hacia finales de la década de 1920, tuvieron como base el programa educativo vigente en el estado para las escuelas suplementarias, el cual tomaba en cuenta asignaturas como: Lengua Nacional, Geometría, Dibujo, Caligrafía, Canto, Gimnasia, Deportes y Moral. En el caso particular de la cárcel municipal de Xalapa, se asumió que tanto Moral como Canto, "despertarían —en los

transgresores— sentimientos nobles" y "ayudarían a disipar las durezas de la prisión" sin que, en palabras de las autoridades, ello hiciera la pena más agradable a los reclusos. (Solís, 2016, p.181). En concordancia con lo expuesto sobre la instrucción carcelaria y su relación con las escuelas de artes y oficios, también en la cárcel xalapeña se impulsó la enseñanza de oficios en colaboración con la Dirección de la Escuela de Artes y oficios de la ciudad (Solís, 2014, p.78).

Lo relacionado con la importancia de la educación para la transformación de los criminales, no se consideró textualmente en el artículo 18 constitucional, pues a pesar de las discusiones y las argumentaciones alrededor de los beneficios de ésta para la regeneración de las personas privadas de su libertad, en el texto de dicho artículo, la educación no fue mencionada. El Artículo 18 constitucional, se lee de la siguiente forma:

> "Art. 18. Sólo por delito que merezca pena corporal habrá lugar a prisión preventiva. El lugar de ésta será distinto y estará completamente separado del que se destinare para la extinción de las penas.
>
> Los gobiernos de la Federación y de los Estados organizarán, en sus respectivos territorios, el sistema penal-colonias penitenciarías o presidios-sobre la base del trabajo como medio de regeneración" (Suprema Corte de Justicia de la Nación, 2017).

Como bien indica Beatriz Urías Horcasitas, la revolución mexicana propició que las ideas de la regeneración social y racial vivieran un reajuste teórico y un replanteamiento político. Dando como resultado, la normalización y el moldeo de una sociedad anti individualista, integrada por las mayorías. Enfatizando hacía la posrevolución la "inclusión" de las masas en la vida social, en el marco del modelo corporativista y antiliberal (Urías, 2007, p. 16). Ejemplo de lo anterior son las cartas de los prisioneros de la cárcel de Belem durante el periodo posrevolucionario, mediante las cuales denunciaban corrupción, intervenían en el nombramiento o destitución de autoridades, solicitaban amnistías más amplías, denunciaban los tratos ilícitos de los que eran víctimas,

incluso se ofrecían a espiar a la oposición. Cabe destacar que el grado de alfabetización entre los prisioneros aumentó posterior a la revolución (Piccato, 2010, p. 318).

Hacia la primera mitad de la década de 1920, en un ánimo de renovación política y social, se integró la comisión que debía encargarse de la redacción del nuevo código penal, la cual estuvo presidida por José Almaraz, Ignacio Ramírez Arriaga, Antonio Ramos Pedrueza, Enrique C. Gudiño y Manuel Ramos Estrada, quienes presentaron el que años más tarde sería conocido como Código Almaraz. Para Almaraz su obra debía ser reconocida por haber roto con los preceptos de la escuela clásica, contenidos en el CP de 1871 (Almaraz, 1931, p. 25). La obra de Almaraz contó con 1233 artículos y estuvo sustentada en los preceptos de la escuela positiva. Fue hasta ese momento que se llevaron al papel las ideas que durante el Porfiriato impulsaron proyectos tales como la penitenciaria de Puebla, Jalisco, San Luis Potosí y la de la Ciudad de México. (Solís, 2014, p.13)

La Comisión encargada de la redacción del *Código Penal para el Distrito Federal y a los Territorios de la Baja California y Quintana Roo*, buscó atender a la realidad social mexicana en pos de establecer una ley que respondiera a las posibilidades económicas y capacidades educativas del país. Los autores del proyecto argumentaron que ″no deseaban hacer un Código que bajase de la Biblioteca a la realidad, sino que subiese de la realidad a la Biblioteca" (Mendoza, 1930, p. 302). Tal como lo manifestó en esa época Antonio Caso:

> Nuestras formas sociales y políticas proceden de Europa y los Estados Unidos de América. Así tenía que ser, en mucha parte, dado el corto lapso de nuestra vida independiente; pero urge ya, por la felicidad de nuestro pueblo, que cesemos de imitar los regímenes político sociales de Europa y nos apliquemos a desentrañar de las condiciones geográficas, políticas, artísticas, de nuestra nación, los moldes mismos de nuestras leyes; la forma de nuestra convivencia; el ideal de nuestra actividad. No podemos seguir

> asimilando los atributos de otras vidas ajenas (Caso, 1924, p. 86).

Por otro lado, la idea de regenerar al delincuente tomó en el Código citado un carácter más completo y respondió al ideario revolucionario, el concepto de atender al delincuente dejó de ser tarea de unos cuantos, llámense autoridades o especialistas en penología, y se convirtió en un ejercicio de la colectividad a partir del fundamento que indicó que la sociedad tenía que defenderse y precaverse contra el peligro que el delincuente significaba; pero a su vez el delincuente tenía el derecho de ser atendido por la colectividad y tratado hasta ver sí era posible conseguir su reforma.

Con dicha codificación, se inició un proceso nacional en el que se fomentó la instauración de una nueva criminología, el cual incluyó la formación de un consejo formado por criminólogos, sociólogos, psiquiatras y técnicos encargados de individualizar y prescribir el tratamiento de los delincuentes sentenciados. La idea de instaurar una nueva criminología en México se robusteció al suprimir la pena de muerte. En términos de transformaciones penológicas y de criminología se juzgaba que esta medida obedecía a las tendencias más modernas del derecho, favorecía el respeto a la vida humana y era parte del proceso de la reconfiguración de las estructuras sociales en México.

Sin embargo, en 1931, se conformó una nueva comisión redactora, la cual estuvo encargada de trabajar en torno al Código Penal que sucedió al de 1929. Los motivos de dicha sucesión en tan corto tiempo, tuvieron que ver con el reconocimiento de dos errores fundamentales en la legislación de 1929: hacer caso omiso a las deficiencias económicas que afectaban al país e implantar el bagaje teórico de la escuela positiva sobre los postulados de la escuela clásica (Solís, 2014, p. 20). Ya que el Código de 1871 estuvo basado en los preceptos clásicos y el de 1929 surgió como resultado de las revisiones al primero. Por lo tanto, con el fin de promover y dictar

leyes acordes a la etapa, de intensa búsqueda por la estabilidad política, social y económica, que México vivía a inicios de la década de 1930, el presidente Pascual Ortiz Rubio en uso de las facultades que le fueron concedidas por Decreto de 2 de enero de 1931, expidió el *Código Penal para el Distrito y Territorios Federales en materia de fuero común, y para toda la República en materia de fuero federal. (*Solís, 2014, p. 20).

Sobre las doctrinas o escuelas penales que influyeron en la redacción de la legislación, se argumentó que ninguna servía para instituir enteramente la construcción de un Código Penal; para Teja Zabre era conveniente seguir una tendencia ecléctica, pragmática que influyera en el ejercicio y realización de lo propuesto (Teja,1931, p. 9). La postura anterior se sustentó en la imposibilidad de fundamentar a totalidad un Código Penal en una escuela o sistema penal especifico, ya que ninguno de estos formulaba un sistema integral de derecho punitivo (Teja,1931, p. 26). Más allá de la estructura y orientaciones de la legislación, es relevante conocer las premisas que ella contenía respecto al delito, la postura ante el delincuente, así como lo tocante a la pena de prisión. En principio, a la fórmula positivista que versó: "no hay delitos sino delincuentes" se agregó la cláusula: "no hay delincuentes sino hombres" (Teja,1931, p. 9). Convirtiendo el delito en un hecho contingente provocado por causas múltiples, es decir, resultante de fuerzas antisociales (Teja,1931, p. 9).

Por lo tanto y de acuerdo con el derecho penal moderno, era ineludible alejarse del estudio del delito y concentrarse en el criminal; sin embargo, el estudio debía ser integral y atender al delito, al delincuente, a la pena, a la reparación del daño, incluso a la represión y prevención del primero. Ya que todos ellos forman parte de un mismo fenómeno social (Teja,1931, p. 34-35). La pena fue el instrumento de la acción social contra el crimen, se contemplaron diecinueve, también denominadas como medidas de seguridad, la lista de éstas está encabezada por la pena de prisión, detallada en el artículo 25:

> La prisión consiste en la privación de la libertad corporal. Su duración será de tres días a sesenta años, y sólo podrá imponerse una pena adicional al límite máximo cuando se cometa un nuevo delito en reclusión. Se extinguirá en las colonias penitenciarias, establecimientos o lugares que al efecto señalen las leyes o la autoridad ejecutora de las penas, ajustándose a la resolución judicial respectiva. La privación de libertad preventiva se computará para el cumplimiento de la pena impuesta, así como de las que pudieran imponerse en otras causas, aunque hayan tenido por objeto hechos anteriores al ingreso a prisión. En este caso, las penas se compurgarán en forma simultánea (Poder ejecutivo, 1931, p.7)

La pena de prisión se convirtió, a finales del siglo XIX e inicios del XX en el castigo por excelencia, fue por ello que legisladores y demás autoridades tanto federales como estatales, se concentraron en reformar las estipulaciones legislativas relacionadas con éste. A pesar de dichos esfuerzos, los cuales tuvieron repercusiones materiales en las distintas cárceles del país; el tiempo, el desinterés por parte de las autoridades y la falta de recursos contribuyeron al deterioro, discursivo y material, de los grandes proyectos carcelarios mexicanos del siglo XX.

Las premisas anteriores, dieron como resultado un código penal inspirado en fundamentos doctrinales como la escuela clásica y la positivista, pero donde se apela enteramente a atender "las necesidades reales, vivas, del país para el que se legisla" (Teja, 1931, p. 27). Ante lo anterior, y entendiendo que México es una república federal, los postulados contenidos en el Código Penal son aplicados en toda la República para los delitos del orden federal. A su vez, con algunas variantes, este Código ha sido adoptado por los diferentes Estados que conforman la federación mexicana (Teja,1931 p. 46).

La citada codificación consideraba 17 penas y medidas de seguridad: Prisión, Derogado, Reclusión de locos, sordomudos, degenerados o toxicómanos, Confinamiento, Prohibición de ir a

lugar determinado, Sanción pecuniaria, Pérdida de los instrumentos del delito, Confiscación o destrucción de cosas peligrosas o nocivas, Amonestación, Apercibimiento, Caución de no ofender, Suspensión o privación de derechos, Inhabilitación, destitución o suspensión de funciones o empleos, Publicación especial de sentencia, Vigilancia de la policía, suspensión o disolución de sociedades, Medidas tutelares para menores y las demás que fijen las leyes.

Actualmente, se consideran 19 penas, a continuación se exponen las que se manifiestan de manera distinta al listado anterior, así como las dos que no habían sido consideradas: Tratamiento en libertad, semilibertad y trabajo en favor de la comunidad, internamiento o tratamiento en libertad de inimputables y de quienes tengan el hábito o la necesidad de consumir estupefacientes o psicotrópicos, decomiso de instrumentos, objetos y productos del delito, vigilancia de la autoridad, y la colocación de dispositivos de localización y vigilancia. El contexto social, político y económico mexicano, ha dado lugar a las reformas de la codificación penal, además de dichas reformas, el contexto social y político también es determinante para la aplicación de las penas, así como la comprensión y relación que se establece con los delitos y la violencia.

Ejemplo de lo anterior, es lo acontecido a inicios del siglo XX en la ciudad de Xalapa, Veracruz, donde, en las listas que corresponden al "movimiento de presos habido" en la cárcel municipal y que datan el primer semestre del año 1915, en el apartado destinado para especificar el delito cometido, se lee "cómplice zapatista" (Solís, 2014, p.20). En otro momento de la historia nacional, dicha acción no sería caracterizada como un crimen, además de que no se encontraba tipificada en la ley; sin embargo, su mención revela la situación por la que atravesaba el país.

Estrechamente relacionado con esto, se observa las implicaciones temporales y sociales de los delitos y por lo tanto, de la violencia. De acuerdo con Pablo Piccato (2022), la violencia es un acto que no puede explicarse aislada de otras relaciones sociales, explica que en cierta medida ésta "es parte de los vínculos que unen y separan a las personas según su clase, género o

cualquier otra forma de distinción" (p. 12.)

Hacia 1931 se expuso lo siguiente: "La prisión consiste en la privación de la libertad corporal, será de 3 días a 40 años y se extinguirá en las colonias penitenciarias, establecimientos o lugares que al efecto señale el órgano ejecutor de las sanciones penales" (Teja,1931 p. 102). En nuestros días:

> La prisión consiste en la pena privativa de libertad personal. Su duración será de tres días a sesenta años, y sólo podrá imponerse una pena adicional al límite máximo cuando se cometa un nuevo delito en reclusión. Se extinguirá en los centros penitenciarios, de conformidad con la legislación de la materia y ajustándose a la resolución judicial respectiva. La medida cautelar de prisión preventiva se computará para el cumplimiento de la pena impuesta, así como de las que pudieran imponerse en otras causas, aunque hayan tenido por objeto hechos anteriores al ingreso a prisión. En este caso, las penas se compurgarán en forma simultánea. El límite máximo de la duración de la pena de privación de la libertad hasta por 60 años contemplada en el presente artículo no es aplicable para los delitos que se sancionen de conformidad con lo estipulado en otras leyes (Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, 2025, p. 11).

Con el fin de sumar a lo anterior y al reconocimiento de una transformación favorable tras la legislación del Código Penal de 1931, el Jurista Raúl Carrancá y Rivas, describió la situación que aconteció en las penitenciarías de la Ciudad de México:

> Con posterioridad al año de 1936 el panorama ha sido más alentador. Las Penitenciarias de mujeres y varones funcionan en establecimientos ad hoc. Se ha implantado cierto sistema de clasificación. El orden y la disciplina se van implantando. Se procura la igualdad de los reclusos, aunque privan desigualdades en la instalación y tratamiento. Se han mejorado los servicios internos. No ha desaparecido el criminal comercio de drogas y alcohol, por lo que tampoco han cesado las riñas sangrientas y raterías. Algunas fugas

> espectaculares han acaparado la atención pública. En el resto de la república persisten muchos de los males que proliferaron en la antigua Penitenciaria del Distrito Federal (Carrancá, 1981, p. 469).

Sobre el Código penal de 1931 y sus reformas, destaca la reforma al artículo 145, pues se convertirá en el derrotero de muchas de las detenciones a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. El artículo reformado dictaba que se aplicaría prisión de dos a seis años, nacionales y extranjeros que de manera oral o escrita realizarán propaganda política difundiendo ideas, programas o normas de acción de cualquier gobierno extranjero que perturbaran el orden público o que afectaran la soberanía nacional.

Es importante destacar el contexto nacional y mundial durante estos años, pues tras las políticas y acciones de Lázaro Cárdenas, pusieron en alerta al vecino del norte. No fue menor la recuperación de los bienes nacionales con el objeto de influir en el crecimiento del país, tampoco lo fue la expropiación petrolera, misma que influyó en la venta de petróleo a las potencias del eje y el aumento de las preocupaciones estadounidenses con relación a su frontera sur y las relaciones mexicanas con países como Japón, Italia y principalmente Alemania (Medina, 2001, p.42).

Sin embargo, con la llegada de Manuel Ávila Camacho a la presidencia, las relaciones con Estados Unidos mejoraron y se buscó "estabilizar el sistema político mexicano y restaurar la armonía social rota durante la etapa cardenista" (Sánchez, 2013, p.27). Parte de esa búsqueda por la estabilidad social, política y económica, se encuentra establecida en el artículo 145 del Código Penal Federal, mismo que hacía énfasis en la protección a la soberanía nacional, la integridad territorial de la República y sus instituciones legítimas.

En un contexto más detallado y gracias al trabajo de Diego Pulido Esteva, es posible reconocer la estrecha relación entre el artículo 145 del Código Penal Federal y la Segunda Guerra

mundial, puesto que mediante éste el gobierno mexicano estaba previendo distintos aspectos con relación a la amenaza nazi y fascista.

> En primer lugar, la propaganda o difusión de doctrinas consideradas "totalitarias", es decir, ideologías contrarias a la democracia. En segundo lugar, se especuló sobre la presencia de espías, pues la frontera con Estados Unidos hacía de México un punto estratégico para los nazis. En tercer lugar, la reforma comulgaba con las ideas en torno a la defensa hemisférica promovida en encuentros panamericanos. (Pulido, 2016, p. 131)

Fue a causa del delito de disolución social que llegaron a Lecumberri a hombres como David Alfaro Siqueiros, Demetrio Vallejo, José Revueltas y la mayoría de los estudiantes detenidos durante el movimiento de 1968.

Hacía la década de 1965, hubo nuevas reformas en el sistema penitenciario nacional. El artículo 18 constitucional fue el protagonista, en ese año, finalmente se incluyeron, como parte del cuerpo del artículo, dos nuevas acciones para lograr la readaptación social del delincuente: capacitación para el trabajo y educación. Ha de recordarse que la educación no había sido mencionada en el texto jurídico, pero se implementaba desde inicios del siglo XX como un medio para la regeneración de las personas en reclusión.

Las discusiones con relación a la reforma de 1965, permiten conocer lo que los legisladores entendieron por educación, "acción que debía estar enfocada en dirigir, encaminar y orientar" (Cámara de Diputados y Cámara de Senadores, 2017, p. 77). Es decir, una educación que debía ir más allá de la instrucción académica,

> Educar tiene una connotación más amplia que empieza desde el simple trato con sus compañeros de reclusión; su concurrencia o conferencias y otros actos culturales, eventos artísticos y deportivos que transformen al recluso en ser sociable conocedor de sus

> derechos y también de sus obligaciones (Cámara de Diputados y Cámara de Senadores, 2017, p. 77).

Cuatro décadas más tarde, se reconsideraron los medios para alcanzar satisfactoriamente la ahora denominada reinserción social. Hacía el año 2008, al artículo 18 (y por tanto al tratamiento de reinserción social) se agregaron la salud y el deporte (Poder Ejecutivo, 2008). Por último, en el año 2011, se sumó la presencia de los derechos humanos como medio primordial para lograr la reinserción del sentenciado.

Actualmente, a más de 100 años de su publicación, el artículo 18 constitucional[2] cuenta con nueve párrafos, resultado de siete modificaciones y adiciones. Esto es importante, pues revela el lento proceso de transformación al que se ha enfrentado el sistema penitenciario nacional. Como resultado, las bases del sistema penitenciario mexicano en el Artículo 18 constitucional son: respeto a derechos humanos, trabajo, educación, salud y el deporte como medios para la reinserción social de las personas en reclusión. Además de la separación entre hombres y mujeres en las prisiones, el tratamiento específico para adolescentes, el traslado de reclusos mexicanos desde el extranjero, la compurgación de penas en centros cercanos al domicilio de los sentenciados y las sentencias particulares cuando se trata de delincuencia organizada.

II.II Contexto contemporáneo: números y estadísticas

En términos políticos, discursivos e históricos el objeto de la pena de prisión ha pasado por distintos estadios, mismo que pueden ser caracterizados por la nomenclatura utilizada. A lo largo de los años se ha pasado de hablar de transformación a rehabilitación o de readaptación social a

[2]El texto completo y sus reformas pueden leerse en: http://www.ordenjuridico.gob.mx/Constitucion/articulos/18.pdf

reinserción social. Como ya se mencionó, actualmente además del trabajo y la educación, la reinserción social tiene que ver con la salud, los derechos humanos y en la creación de condiciones que permitan una reintegración efectiva de las personas privadas de su libertad a la sociedad.

En términos contemporáneos, es fundamental tener claro de qué se habla cuando se refiere a reinserción social, la cual se reconoce como el objetivo del sistema penitenciario nacional. En términos jurídicos, la reinserción social es la "restitución del pleno ejercicio de las libertades tras el cumplimiento de una sanción o medida ejecutada con respeto a los derechos humanos." (Congreso de la Unión, 2016). De acuerdo con la Ley Nacional de Ejecución Penal, la reinserción social es la "restitución del pleno ejercicio de las libertades tras el cumplimiento de una sanción o medida ejecutada con respeto a los derechos humanos." (Congreso de la Unión, 2016). Por su parte, la Secretaría de Gobernación de la Ciudad de México relaciona la reinserción social con las acciones que beneficiaran tanto a las personas que egresan del sistema de justicia penal y como a sus familiares.

Por su parte, la Oficina de las Naciones Unidas Contra la Droga y el Delito (UNODC), la reconoce como un proceso encaminado a la integración social y psicológica al entorno de la persona. Para lograrlo, deben converger diversas formas de intervención, así como programas individuales con la finalidad de evitar que las personas privadas de su libertad, se involucren de nueva cuenta en la comisión de algún delito (Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2019, p.15). Mientras que la Secretaría de Gobernación de la Ciudad de México, indica que tiene que ver con las acciones que beneficiarán a las personas que egresan del sistema de justicia penal y sus familiares. Para ello se implementan programas gubernamentales, no gubernamentales y de la sociedad civil con el fin de prevenir y evitar la comisión de nuevos delitos (Subsecretaría de Sistema Penitenciario, s.f.).

> En general, los programas de reinserción social tienen por objetivo brindar a la sociedad, a las personas (de los centros penitenciarios) y, principalmente al interno, un ambiente controlado que sea eficiente, seguro y humano; ofreciendo a éste último oportunidades de crecimiento personal y laboral. El propósito final establece la construcción de medios para corregir la conducta de los internos a través del apoyo que fluye entre la capacitación para el trabajo, la educación, la salud y el deporte. (Rendón Cárdenas y Rodríguez Luna, 2014, p.133)

A pesar de que la reinserción social se sustenta sobre 5 principios básicos, según el Art. 18 (trabajo, capacitación para el trabajo, educación, salud y deporte), existe un abanico amplio de actividades que abonan al tratamiento de las personas privadas de su libertad. Dentro de esas actividades podemos enumerar: prevención y tratamiento de adicciones, labores de reintegración familiar y social, actividades creativas y artísticas, atención a internos con enfermedades mentales, desempeño de actividades laborales, programas de liberación anticipada, apoyo para la obtención de empleo tras la liberación y el seguimiento a internos liberados (Rendón Cárdenas y Rodríguez Luna, 2014).

Como parte de estos principios básicos, en términos concretos, el trabajo y la capacitación para el trabajo, tienen como finalidad: posibilitar la generación de ingresos monetarios aun cuando se está en reclusión. Además, se ha considerado como una forma de terapia ocupacional.[3] Asimismo, la salud física y mental son de primordial interés en el proceso de reinserción social, siendo responsabilidad de las autoridades carcelarias proporcionar la atención médica necesaria ante cualquier tipo de malestar físico. Por ello, el deporte se reconoce como elemental en pos de

[3] De acuerdo con la Organización Mundial de la Salud (OMS), la Terapia ocupacional se refiere al "conjunto de técnicas, métodos y actuaciones que, a través de actividades aplicadas con fines terapéuticos, previene y mantiene la salud, favorece la restauración de la función, suple los déficit invalidantes y valora los supuestos comportamentales y su significación profunda para conseguir la mayor independencia y reinserción posible del individuo en todos sus aspectos: laboral, mental, físico y social". (World Federation of Occupational Therapist , 2019)

garantizar dicho bienestar. Por último, en lo competente a la educación: “las actividades de instrucción escolar deben incluir educación en nivel básico, medio superior y superior, actividades culturales y artísticas como el teatro, la pintura, la poesía, la música, entre otros” (Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2019, p.27).

Hacía el año 2015 Ruth Villanueva, una de las precursoras del teatro penitenciario en México, discutía sobre la distinción entre los términos readaptación social y reinserción social. El análisis realizado por Villanueva es de mencionarse, ya que permite dilucidar sobre ambas acciones, las cuales las más de las veces se han entendido como sinónimos. El bastante citado artículo 18 constitucional, inicialmente consideró como fin de la pena la readaptación social, misma que se transformó en el texto a reinserción social. Villanueva cuestiona ¿cómo con los mismos medios -trabajo, educación y en años más recientes salud y deporte- se pretende alcanzar diferentes fines? Es aquí donde se encuentra el meollo de la discusión:

> Cuando se habla de reinserción social se comprende el concepto desde la posibilidad de insertarse nuevamente a la sociedad, lo que supone la inclusión dentro de su medio social, situación que no se encuentra privilegiada ante la prisión vitalicia que hoy se presenta en algunas legislaciones y a las penas privativas de la libertad tan altas que existen actualmente (…) cuando se habla de readaptación, este concepto incluye un ajustar, un amoldarse, un darse en relación recíproca con su medio ambiente y sus semejantes. La adaptación es un proceso, la inserción es un acto. (Villanueva, 2015, p. 277)

Ante lo expuesto hasta ahora sobre el tema de la readaptación y reinserción social, vale la pena subrayar que dentro de un proceso de privación de la libertad no puede únicamente estar una o la otra, lo idóneo sería contar y considerar ambas. Pues, como bien señala Ruth Villanueva (2015) “en el caso en que una persona por la pena impuesta jamás se reinsertara a la sociedad, (por la temporalidad de esta) si puede estar readaptado (…)” (p. 278). Sin embargo, el texto

constitucional se limita a la reinserción social. Además de lo ya señalado, alarma reconocer que el texto que define al sistema penitenciario nacional, manifiesta, en términos generales, las mismas ideas que se estipularon hace más de 100 años, donde el trabajo y la educación debían y son parte de los ejes rectores para una correcta reinserción social.

Las prisiones mexicanas son espacios que han trascendido el tiempo para albergar en ellas, lo que hoy conocemos como los distintos tipos de violencia: sistémica, física, de género, psicológica, por mencionar algunas. Son espacios que recrudecen la unión o separación de las personas dependiendo de su clase, género, etcétera. Son espacios donde la identidad se transforma en la designación de un delito o en un número de expediente. En términos de punitivismo, se considera que la prisión tendría que ser la pena *per sé*, sin embargo ¿qué implicaciones tiene dicha pena? ¿cuáles formas de castigo son consideradas por las codificaciones penales nacionales? ¿Cuáles no son consideradas por la ley pero se aplican?

A pesar de ello, actualmente es posible hablar de un número mayor de proyectos que "buscan dignificar el espacio penitenciario construyendo pequeños nichos de saberes, que abonen a la sororidad y la consolidación de un sentido de comunidad en instituciones que promueven la desconfianza, la violencia y el individualismo" (Hernández, 2017, p.13). En este marco, el arte y la cultura han ganado un espacio relevante como elementos de transformación social. Gracias a esfuerzos tanto institucionales como independientes, hoy en día, el teatro con y para personas privadas de su libertad forma parte de diversos programas culturales y proyectos de reinserción que buscan dignificar a quienes están tras las rejas y brindarles herramientas para una vida fuera del delito.

Si el teatro es considerado como una inversión que puede ayudar a mejorar el pensamiento crítico, generar comunidad, establecer espacios de convivio y reflexión, por lo que dentro de los espacios de privación de la libertad "se ha vuelto indispensable para quienes lo ejercen como

forma de vida y modo de expresión. Los internos han encontrado un desafío para crecer a través del arte, una vía de reflexión personal y colectiva que alcanza en el drama su sentido" (Anzures, 2011, p.4).

Ruth Villanueva ve el teatro como promotor de procesos educativos dentro del sistema penitenciario. En diversos textos, se le asume como un medio de aprendizaje y herramienta de reflexión que invita a las personas en reclusión a reconsiderar sus acciones e identificar problemas individuales y sociales. Mientras que para la Oficina de las Naciones Unidas Contra la Droga y el Delito, el teatro como herramienta para el tratamiento tiene beneficios evidentes, entre los que destacan:

> Brindar a las personas privadas de la libertad la oportunidad de trabajo en conjunto de forma cooperativa en un proyecto compartido.
>
> Aumenta la conciencia de la persona sobre la divergencia de puntos de vista tanto dentro de la actividad como dentro del contexto social más amplio.
>
> Mejorar la calidad del uso del lenguaje, proporcionando oportunidades diversas para probar diferentes modelos de discurso.
>
> Optimizar la habilidad de las personas para evaluar críticamente su propio trabajo y el de los demás (Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2019, pp.36-37).

Además de conocer el sustento histórico y legislativo, es imprescindible conocer las generalidades del sistema penitenciario en México, el cual está a cargo tanto del gobierno federal, a través del Órgano Administrativo Desconcentrado Prevención y Readaptación Social, que administra los Centros Federales de Readaptación Social; como por los gobiernos de los estados, quienes, a su vez, establecen su propio sistema con el objeto de administrar y organizar los espacios carcelarios de su competencia (Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2019, p. 18).

No se puede obviar el papel de las entidades federativas con relación a la administración de justicia y el sistema penitenciario, ya que cuentan con responsabilidades y atribuciones que les confiere la Constitución mexicana con el fin de organizar de manera conjunta con el gobierno federal, dicho sistema. De manera conjunta, se refiere a que se siguen los mismos principios para lograr la reinserción social tanto en los recintos penitenciarios federales como estatales: trabajo, capacitación para éste, educación, salud y deporte. Además de la separación de las personas privadas de su libertad por delitos y género.

En términos de coordinación entre los dos niveles de gobierno, es posible realizar convenios con la federación para que aquellas personas sentenciadas por delitos del orden común, puedan cumplir sus condenas en centros penitenciarios federales. Los delitos del orden común son aquellos que tienen una repercusión o afectación directa a individuos o bienes dentro de los límites de un estado o municipio, las fiscalías y tribunales estatales son las instituciones encargadas de dar seguimiento al proceso. El delincuente que comente la falta deberá, en caso de que así se decida, pagar con pena de prisión en los recintos penitenciarios estatales y municipales. Mientras que los delitos del fuero federal, son aquellos que tienen repercusiones o afectaciones sobre la nación, los intereses del estado o que trascienden las fronteras estatales, por lo que la Fiscalía General de la República y los tribunales federales son las instancias encargadas de llevar a cabo las investigaciones y aplicar las sanciones. La diferencia entre un centro estatal/municipal y uno federal va más allá de las instituciones a cargo, tiene que ver con los delitos cometidos, con el perfil de las personas que los cometen y cómo eso afecta en las dinámicas cotidianas. En voz de Jorge Correa,

> un preso federal no es el delincuente que tienes en el oriente, como yo le llamo el verguero, el que se sube al micro y ya que te recuerda a tu puta madre, y todavía te mata

> porque traes un celular barato de uso. Ese el delincuente de los reclusorios y de los CERESOS, no el de los centros federales (Comunicación personal,11 de junio 2024).

En término de delincuencia, los delitos federales están relacionados con el tráfico y producción de drogas, delincuencia organizada, homicidio calificado, trata de personas, explotación sexual, secuestro agravado, lavado de dinero, uso de armas de fuego de uso exclusivo del ejército, entre otros. Por lo tanto, las penas y sentencias son mayores, lo cual se traduce muchas veces en la imposibilidad de alcanzar la reinserción social.

Al inicio de esta investigación se recabaron datos y números sobre la situación del sistema penitenciario mexicano hacia los años 2020 y 2021; Mismos que han variado hasta el día de hoy, enero 2025. Empero se considera importante tenerles en cuenta, pues enriquecerán este estudio mediante la comparación y el seguimiento cronológico de lo que ha acontecido en México.

En términos cuantitativos, al cierre del año 2020 se registraron 19 centros penitenciarios federales, 251 centros penitenciarios estatales y 53 centros especializados de tratamiento o internamiento para adolescentes (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2021, p. 8). En total, existen poco más de 370 centros penitenciarios en México, de los cuales únicamente 11 están destinados exclusivamente a población femenina. (Santillán, 2021) Además, una parte de los centros federales opera bajo esquemas de asociación público-privada (APP), en los que la infraestructura y ciertos servicios son administrados por empresas, aunque la custodia y la autoridad penitenciaria permanecen bajo control del Estado.

El recurso ejercido para la manutención de los 446 centros penitenciarios, fue de $37 982 945 681 pesos, mientras que para la adquisición y mantenimiento de equipo tecnológico y de seguridad, los centros penitenciarios federales y estatales utilizaron un total de $569 378 024 pesos (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2021, p.14). Al finalizar el año 2020 se reportaron 39,501 personas laborando en la totalidad de los recintos carcelarios del país, de las

cuales 62.4% fueron hombres y 37.6% mujeres, al contrario de los centros penitenciarios federales, donde el 44.9% fueron hombres y el 55.1%, mujeres (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2021, p.16).

De acuerdo con el Observatorio de prisiones, durante el mismo año hubo 255 mil 638 personas privadas de su libertad en México, de las cuales 107 mil 295 no tienen sentencia dictada aún, 13 mil 200 son mujeres y 8 mil 743 pertenecen a algún pueblo indígena. Entre los principales delitos penados, destacan: robo, homicidio, violación, secuestro y narcomenudeo. (Observatorio de Prisiones, s.f.). Las cifras anteriores contrastan con lo expuesto para el mismo año por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (en adelante INEGI), el cual indicó que: "Al cierre de 2020, la cifra de personas privadas de la libertad a nivel nacional fue de 211 154, del total 94.4% fueron hombres y 5.6% mujeres. De acuerdo con Patricia Aracil Santos (2017), en el texto titulado *La reconstrucción social:*

> ser mujer, indígena o migrante, pobre, de piel obscura y bajita, parecen ser elementos de sospecha justificada, que al dictar sentencia se convierten en agravantes intrínsecos con mayor sentencia para las mujeres que para los hombres ante el mismo delito, incluso dentro del mismo expediente penal (p. 111).

Por razones de género, las mujeres privadas de la libertad se enfrentan a distintos problemas en comparación con los hombres; uno de ellos es la maternidad. Durante el 2020, el INEGI contabilizó 356 embarazadas o en período de lactancia. Mientras que 384 "tuvieron consigo a sus hijos menores de seis años" (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2021, p.35) ¿Qué significa esto? Niños y niñas que permanecen junto con sus madres en reclusión, viviendo día a día "las deficiencias del sistema penitenciario mexicano, sujetos al control institucional de la autoridad penitenciaria, para quienes sus necesidades no están presentes o son invisibles" (Toscano Godines, 2020).

Tal es la situación en la que se encuentran, siendo contemplados como un apéndice de la reclusa y no como un individuo *per se,* y al que no se le considera una ración de comida (por lo que deben alimentarse de la comida de sus progenitoras), no cuentan con actividades específicas para su edad, no existe atención enfocada en su desarrollo y salud, ni espacios para su estancia y convivencia familiar (Santos, 2017, pág. 91). Aun cuando son parte de las cifras, los niños y niñas que viven en las cárceles mexicanas, han recibido el apelativo de invisibles, pues no existen leyes, disposiciones, organismos o iniciativas institucionales que velen por su desarrollo (Toscano Godines, 2020).

Con relación a la población indígena, se sabe que, hasta hace dos años, de acuerdo con el INEGI había 6 889 personas privadas de su libertad pertenecientes a algún pueblo indígena. Siendo los y las nahuahablantes quienes representan la mayoría. (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2021, p.29). Así como ser mujer privada de la libertad en México tiene características particulares, ser indígena tras las rejas, también las tiene. No se puede obviar lo que se ha dicho en párrafos previos: tras las rejas se reproducen y recrudecen las problemáticas de la sociedad mexicana. Por lo tanto, en un país que se ha empeñado desde hace más de un siglo, por tener una sociedad homogénea en términos de idioma, tradiciones, educación, entre otros; donde la diferencia se traduce en exclusión, donde lo tradicional es exótico, donde se tiene que pelear por el reconocimiento y aceptación del tono de piel que tiene más del 50% de la población; no sorprende, pero sí alarma saber que existan:

> …patrones que dejan claro que cuando se trata de la población indígena, las decisiones suelen ser igual de arbitrarias. De acuerdo con la Encuesta Nacional de Personas Privadas de Libertad de 2016 el 99% de estos detenidos termina en prisión preventiva. Es decir, que prácticamente todos los indígenas arrestados pasan su proceso en la cárcel sin ser sentenciados (Espinosa, 2021).

Como ya se mencionó, según el artículo 18 constitucional: el respeto a los derechos humanos, el trabajo, la capacitación para el mismo, la educación, la salud y el deporte son los medios para logar la reinserción del sentenciado. Aquí es importante subrayar el estatus de: *sentenciado o sentenciada*. ¿Qué pasa con aquellas personas que no cuentan con una sentencia? Las cifras indican que 86 302 (40.9%) se encontraban Sin sentencia / Medida cautelar de internamiento preventivo, 30 388 (14.4%) con sentencia no definitiva, y 94 464 (44.7%) contó con sentencia definitiva. A pesar de que el artículo 20 de la Constitución Mexicana, dicta:

> La prisión preventiva no podrá exceder del tiempo que como máximo de pena fije la ley al delito que motivare el proceso y en ningún caso será superior a dos años, salvo que su prolongación se deba al ejercicio del derecho de defensa del imputado. Si cumplido este término no se ha pronunciado sentencia, el imputado será puesto en libertad de inmediato mientras se sigue el proceso, sin que ello obste para imponer otras medidas cautelares (Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, 2016, art. 165).

Carolina Corral Paredes (2017) ha trabajado sobre el tema y reconoce que la persistencia de una larga prisión preventiva viola los derechos fundamentales de los y las acusadas, pues durante el año 2011, el número de procesados en todas las cárceles mexicanas era mayor que el número de sentenciados. Esta situación prevalece una década más tarde y va más allá de procesos mal llevados, ya que en estos se identifican distintas formas de tortura que se ejercen sobre las personas privadas de su libertad. Corral analiza las repercusiones de la espera de una sentencia como forma de tortura física y mental. A la espera podemos agregar la pérdida de los expedientes donde se da seguimiento al caso o se estipula la sentencia, como por ejemplo la denominada "Ruleta de la muerte": método punitivo que consiste en trasladar injustificadamente de un penal a otro a personas sentenciadas y en espera de sentencia. La finalidad es que pierdan contacto con

sus familiares o defensores, que sus expedientes se traspapelen o extravíen y se desconozca, indefinidamente, el tiempo que deben pasar en reclusión (Solís, 2013).

¿Cuáles son los principales delitos por los que las personas en México pierden su libertad? Delitos en materia de armas, explosivos, otros materiales destructivos y robo, fueron los de mayor incidencia por parte de los hombres. En el caso de las mujeres destacan robo y secuestro. (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2021, p.34). En términos geográficos, durante el año 2020, las zonas con mayor concentración de personas privadas de la libertad son el Estado de México y la Ciudad de México, esto puede explicarse por razones netamente demográficas en dichas regiones, pues constituyen la zona más poblada del país. En el estado de México se contabilizaron 32 759 personas en reclusión, mientras que, en la capital mexicana, hubo 26 259 personas privadas de la libertad (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2021, p.26).

Tras conocer de manera muy general las bases y ciertas cifras del sistema penitenciario nacional durante el año 2021, será importante agregar los datos más recientes, mismos que han sido organizados por estado -tomando en cuenta los tres que se han seleccionado para esta investigación. De acuerdo con el Censo Nacional del Sistema Penitenciario Federal y Estatales realizado por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía 2023, mismo que cuenta con cuatro actualizaciones entre julio de 2023 y de enero de 2024, México cuenta con un total de 314 centros penitenciarios de los cuales 15 son federales, 248 estatales y 51 especializados. Estos últimos están destinados al internamiento o semi-internamiento de adolescentes “tales como los centros de tratamiento o internamiento para personas adolescentes, escuelas de readaptación social, comunidades, albergues, o cualquier otro destinado a cubrir ese tipo de funciones.” (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2023, p.8).

Con relación a los centros penitenciarios especializados, es conveniente detallar las implicaciones del tratamiento a los adolescentes que han cometido un delito, éste es aplicable a

personas entre 12 y 18 años, las primeras no pueden ser procesadas penalmente por lo que su tratamiento se resume en la aplicación de medidas de rehabilitación y asistencia social. A partir de los 14 años y si han cometido un delito grave, pueden ser privadas de su libertad. En cualquiera de los casos, se priorizan las medidas de orientación, protección y tratamiento, a diferencia de las personas adultas, además de la reinserción social del adolescente, se considera un tratamiento para los familiares (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2023).

Retomando los datos cuantitativos, la capacidad instalada en los 314 centros penitenciarios del país es de 222,133, los cuales se distribuyen 28,520 espacios en los centros federales y 193, 613 espacios en los centros estatales. Existe una sobre población de casi 4000 personas, ya que el número total de personas privadas de su libertad en México asciende a 226,007. El 94.4% del total es población masculina, mientras que el 5.6% restante son mujeres (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2023, p.9).

En términos particulares, la Ciudad de México cuenta con 17 centros penitenciarios de los cuales 13 son estatales, 4 especializados y en total suman una capacidad instalada de 28,096 espacios. Como se refirió en líneas superiores, esta entidad sobresale por sus altas tasas y tiene una relación directa con su demografía, ya que por cada 100, 000 habitantes se tienen 284 personas privadas de su libertad, de las cuales 561 son hombres y 31 mujeres. Cuenta con una población penitenciaria de 25,503 personas, siendo el 5.7% población femenina. Los delitos más comunes cometidos son robo, homicidio y delitos contra la salud (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2023, p.9).

Por su parte, el estado de Guanajuato cuenta con 13 centros penitenciarios, de los cuales 11 son estatales, 1 es federal y uno más es especializado. Albergan un total de 7187 personas, 6840 hombres y 347 mujeres, dicha población corresponde a 114 personas privadas de su libertad por cada 100,000 habitantes. Los delitos más comunes cometidos son robo y homicidio. Mientras que

el estado de Veracruz cuenta con un total de 20 centros penitenciarios, 18 estatales, 1 federal y 1 especializado, con una capacidad total de 7,303 personas privadas de su libertad, 6831 hombres y 472 mujeres. Su tasa por cada 100,000 habitantes es de 85 personas privadas de su libertad y los delitos más comunes son robo, homicidio y secuestro (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2023, p.33).

Gracias al censo analizado, se sabe que hacía el año 2022, 99 centros penitenciario y especializados contaban con alguna certificación o acreditación de sus instalaciones. Esto podría parecer una información aislada, sin embargo, tiene implicaciones directas con las dinámicas, modos y formas de proceder en espacios carcelarios tan particulares como el CEPRERESO de San Miguel de Allende. Además de tener una estrecha relación con la atención a los derechos humanos manifestada en el Artículo 18 constitucional.

II.III Estándares y certificaciones: los Derechos Humanos en las prisiones mexicanas

Es común que, ante situaciones de injusticia, abuso, violencia, entre otros, se apele al respeto y cumplimiento de los derechos humanos. ¿Qué sucede con dichos derechos en un espacio caracterizado por: hacinamiento, inseguridad, hostilidad, violencia, abusos? Se entiende por derechos humanos a aquellos inherentes a todas las personas sin lugar a distinciones de ninguna índole: nacionalidad, lugar de residencia, sexo, origen nacional o étnico, color, religión, lengua, o cualquier otra condición (Comisión Nacional de los Derechos Humanos , s.f.). La relevancia y necesidad del reconocimiento de estos derechos parecería incuestionable, sobre todo en espacios como las prisiones. Los derechos humanos son, aparentemente, las herramientas idóneas para constituir una sociedad más justa, igualitaria, equitativa, etcétera.

En 1789 se firmó la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano como resultado de la Revolución francesa: movimiento social y político en contra del absolutismo monárquico.

Fue en ese momento que se sentaron las bases de lo que casi 160 años más tarde se reconocería como la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Con el fin de la Segunda Guerra Mundial y con conocimiento pleno de lo acaecido durante el conflicto bélico. La recién formada Organización de las Naciones Unidas, que para finales de la década de 1950 estaba conformada por con 55 naciones, reconoce la necesidad de velar por el bienestar, la paz y el respeto a los derechos humanos. Así en 1948 la Asamblea General reconoce la universalidad de los derechos humanos con el fin de procurar la dignidad humana.

> Proclama la presente Declaración Universal de Derechos Humanos como ideal común por el que todos los pueblos y naciones deben esforzarse, a fin de que tanto los individuos como las instituciones, inspirándose constantemente en ella, promuevan, mediante la enseñanza y la educación, el respeto a estos derechos y libertades, y aseguren, por medidas progresivas de carácter nacional e internacional, su reconocimiento y aplicación universales y efectivos, tanto entre los pueblos de los Estados Miembros como entre los de los territorios colocados bajo su jurisdicción. (United Nations Human Rigths, s.f.)

Actualmente, existen distintas discusiones que ponen en tela de juicio la "universalidad" de dichos derechos, los cuales se definen por "reconocer la dignidad inalienable de los seres humanos. Libre de discriminación, desigualdad o distinciones de cualquier índole, la dignidad humana es universal, igual e inalienable" (Humanium , s.f.) ¿Cuáles son los obstáculos a los que se enfrentan países, como México, en la lucha por erradicar comportamientos que le acompañan desde su formación?

Aníbal Quijano reconoce la clasificación mundial sobre la idea de raza, "como una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial" (Quijano, 2000, p. 122) De donde se desprende el eurocentrismo como eje rector para la comprensión de las dinámicas políticas, sociales, económicas y culturales. Dicho eje, es de sumo interés para estas

líneas, pues a partir de él es posible comprender las dinámicas sociales y por ende carcelarias en México. Quijano refuerza su argumento al indicar que: “todas las experiencias, historias, recursos y productos culturales, terminaron también articulados en un solo orden cultural global en torno de la hegemonía europea u occidental.” (Quijano, 2000, p. 126) De esto último, es necesario retomar el carácter occidental de la cultura global y extrapolarlo al estudio, análisis y reflexión de las dinámicas en espacios tales como las prisiones. A la luz de lo antes dicho, es sencillo señalar que, existe un sistema penitenciario: “que reproduce las perspectivas sexistas y racistas de la sociedad mexicana” (Hernández, 2017, p. 9). Aun cuando se enarbola la bandera de los derechos humanos como regentes de la vida en reclusión. Estos son producto de un orden cultural global que empuña la hegemonía occidental.

La CNDH subraya que su labor dentro del sistema penitenciario mexicano es procurar “el respeto de los Derechos Humanos atendiendo a pautas de seguridad, orden y disciplina con el fin de lograr la reinserción social.” A su vez, se manifiesta como “ente público dedicado a promover, divulgar, proteger y vigilar la plena vigencia de los derechos humanos de todas las personas en el país, en este caso de las personas privadas de la libertad en centros penitenciarios.” (Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2019, p.2). Llama la atención el énfasis puesto al referirse a “personas privadas de la libertad”, cuando dicha población, tendría que estar implícita en “todas las personas en el país”. En consonancia con el Art. 18 constitucional, la CNDH propone que para que:

> un centro penitenciario funcione adecuadamente debe estar dotado de la infraestructura, así como de la normatividad y de los recursos humanos necesarios que garanticen una reinserción social efectiva, a través del acceso a las actividades laborales, de capacitación, educación, salud y el deporte; asimismo, es esencial que las situaciones al interior de los

> centros penitenciarios garanticen una estancia digna a las personas recluidas (Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2019, p.5).

¿Qué implica todo lo anterior en términos prácticos? Es decir ¿cómo influye el ejercicio de los derechos humanos en las dinámicas carcelarias cotidianas? Con el fin de dar cabal respeto a los derechos humanos, las prisiones mexicanas son evaluadas e incluso certificadas a partir de estándares internacionales, que garantizan un mejor funcionamiento administrativo y de custodia, un adecuado tratamiento y dignidad de vida para las personas en reclusión.

El 03 de diciembre de 2008 entró en marcha la denominada iniciativa Mérida. La firma de dicho acuerdo representa la cooperación, en materia de seguridad, entre los gobiernos de México y Estados Unidos de América con el fin de poner un alto al crimen organizado, al tráfico de drogas y al tráfico de armas. Gracias a dicho acuerdo: Desde 2009, Estados Unidos ha donado más de $1.6 mil millones de dólares en equipo, cursos de capacitación y asistencia al Gobierno de México con el fin de establecer mayores "capacidades institucionales, obtención de equipo y asistencia técnica en apoyo a la reforma en materia de instituciones correccionales en México" (Embajada y Consulado de Estados Unidos en México, 2019)

A través de un comunicado por parte de La Embajada de los Estados Unidos en México, se indica que "brindar asistencia a las penitenciarías que existen en México para que logren la acreditación internacional de sus instalaciones es una parte fundamental del apoyo que se otorga para lograr la reforma de las correccionales (…)" (Embajada y Consulado de Estados Unidos en México, 2019) En concordancia con lo anterior, las prisiones mexicanas son certificadas por la Asociación de Correccionales Americana (ACA)[4]. De acuerdo con el

[4] En las distintas fuentes revisadas se identificaron las distintas denominaciones para la citada asociación, entre las que destacan: Asociación Américana de Prisiones, Asociación Americana de Correccionales, Asociación de Correccionales Americanas.

Departamento de Correccionales y Rehabilitación de California, la ACA, fundada en 1870, es la única agencia de acreditación nacional con reconocimiento mundial dentro de la industria correccional. Ha desarrollado estándares nacionales que abordan servicios, programas y otras operaciones esenciales para una gestión correccional eficaz (California Department of Corrections and Rehabilitation, s.f.). Ha establecido 138 estándares de calidad, entre los que destacan: modernización de la infraestructura carcelaria, capacitación del personal, establecimiento de medidas de control y disciplina estrictas, mejoramiento de la administración de recursos humanos y financieros (Hernández, 2017, p. 15).

Basta con dar un vistazo rápido a la prensa nacional para reconocer la importancia que se le ha otorgado a la certificación que brinda la ACA, la cual se advierte como la vía para mejorar la vida de las personas privadas de la libertad mediante el mejoramiento de la infraestructura carcelaria y el reforzamiento de los controles de seguridad (Benítez, 2022).

Empero existen posturas que cuestionan la injerencia de Estados Unidos a través de la ACA en las prisiones mexicanas y los intereses económicos que esto representa. De acuerdo con Patricia Dávila, desde abril de 2011 hasta marzo de 2016, la ACA había cobrado 14 millones de dólares procedentes de la Iniciativa Mérida (Dávila, 2016). Estados Unidos es el país con mayor población reclusa, cuenta con prisiones privadas que se han convertido en un negocio bastante redituable. Por lo que los términos económicos, deben también tomarse en cuenta al hablar de la iniciativa Mérida y sus alcances.

Por su parte, la Oficina de las Naciones Unidas Contra la Droga y el Delito (UNODC)[5], la cual comparte ideales con la Iniciativa Mérida, "colabora con el gobierno desde 2013 en el

[5] "En México tiene la misión de contribuir a la paz y la seguridad mundial, a los derechos humanos y el desarrollo haciendo que el mundo sea un lugar más seguro frente a las drogas, la delincuencia, la corrupción y el terrorismo, al trabajar por y con los Estados Miembros para promover la justicia, el Estado de derecho y construir sociedades resilientes." (Oficina de las Naciones Unidas Contra la Droga y el Delito UNODC, 2015).

fortalecimiento del Estado de derecho mediante la prevención del delito y la promoción de sistemas de justicia penal eficaces, justos, humanos y responsables de conformidad con las normas de las Naciones Unidas" (UNODC, 2021, p. 9). La UNODC aprobó en 1955 las denominadas Reglas Mínimas de las Naciones Unidas para el Tratamiento de los Reclusos. También conocidas como Reglas Mandela. Las cuales tienen como objetivo "enunciar, los principios y prácticas que hoy en día se reconocen como idóneos en lo que respecta al tratamiento de los reclusos y la administración penitenciaria" (UNODC, 2015, p.1). Las reglas Mandela se asumen como "recomendaciones esenciales que deberían guiar toda aplicación de políticas penitenciaria en cualquier parte del mundo" (Comité Internacional de la Cruz Roja, 2018, p.7)

El documento está formado por 122 reglas que toman en cuenta: la dignidad humana, la no discriminación, el principio de menor lesividad, gestión de expedientes, tratamiento, separación de reclusos por categorías, alojamiento, higiene personal, alimentación, ejercicio físico y deporte, atención médica, disciplina y sanciones, prohibiciones, registros de reclusos y celdas, contacto con el mundo exterior, notificaciones, investigaciones, traslado de reclusos, personal penitenciario, beneficios, reclusos con discapacidades, entre otros. Están organizadas en dos partes: la primera tiene que ver con la administración general de los recintos penitenciarios y puede aplicarse a todas las categorías de reclusos: "en espera de juicio o estén cumpliendo condena, e incluso de que se les haya o no sometido a "medidas de seguridad o medidas correccionales por mandamiento judicial" (UNODC, 2015, p.2) La segunda parte se concentra en las particularidades o categorías especiales de reclusos. Por ejemplo, reclusos con discapacidades. En dicho documento se

establecen los estándares mínimos que deberían cumplirse para una correcta gestión penitenciaria y un adecuado tratamiento de las personas privadas de su libertad.

En esta lógica, nuevamente, la UNODC desarrolló el documento denominado: Estándares Avanzados de Naciones Unidas para el Sistema Penitenciario Mexicano (UNAPS). El cual tiene como objetivo principal dignificar el sistema penitenciario mexicano mediante el fortalecimiento de los derechos humanos, la reinserción social y la profesionalización del personal penitenciario (UNODC, 2021). Para lograr la primera edición del documento, se implementó un programa piloto en 12 centros penitenciarios entre 2017 y 2020. El documento está conformado por 90 fichas donde se describen los estándares: nombre, objetivo y prácticas a observar, población objetivo y grupos vulnerables a los que protege. Se encuentran redactados en concordancia con lo propuesto en las Reglas Mandela y en las Reglas de las Naciones Unidas para el Tratamiento de las Reclusas y Medidas no Privativas de la Libertad para las Mujeres Delincuentes: Reglas Bangkok.

A diferencia de los ejemplos anteriores, las Reglas Bangkok son las únicas que toman en cuenta exclusivamente a las mujeres privadas de su libertad. Reglamentan la prisión preventiva, la fase de reclusión y las medidas alternativas (Giacomello, 2017).

> Las mujeres internas en centros penitenciarios, conforman uno de los grupos en condiciones de mayor vulnerabilidad, con necesidades y condiciones específicas que muchas veces no son tomadas en cuenta por la autoridad. Para promover el respeto de sus Derechos Humanos, el 21 diciembre de 2010, la Asamblea General de la Organización de las Naciones Unidas aprobó las Reglas para el Tratamiento de las Reclusas y Medidas no Privativas de la Libertad para las Mujeres Delincuentes, también conocidas como “Reglas de Bangkok”, las cuales señalan los requisitos necesarios que se deben atender para garantizar condiciones de vida digna para esta población (Villanueva, 2018, p.7).

Sin lugar a dudas cada uno de los documentos que hasta ahora se han mencionado han sido motivo de análisis, críticas y reflexiones por especialistas en la materia. Para los fines de este texto, ha sido imperioso mencionarlos como parte fundamental para la compresión del sistema penitenciario mexicano. Los estándares, las reglas, las certificaciones no son garantía de una mejor vida en reclusión. Son el marco que describe una situación deseada que, en un Estado como el mexicano, requiere de grandes esfuerzos y transformaciones tanto de fondo como de forma. Un ejercicio interesante, es leer y examinar las diversas descripciones que existen sobre las prisiones mexicanas contemporáneas, las cuales, muy a pesar de las discusiones, reglamentaciones, legislaciones, certificaciones, entre otros, adolecen de los mismos males desde hace más de un siglo. Es claro que "los penales son un reflejo de la descomposición social, los mismos vicios de afuera se repiten adentro: discriminación, corrupción, impunidad, complicidad, control, violencia y castigo" (Santos, 2017, p.46).

Hoy como hace siglos y tal cual lo apuntó Michael Foucault (2020) el castigo tenderá, entonces, a convertirse en la parte más oculta del proceso penal" (p. 18). Por lo que la encomienda contemporánea es entender que la vulnerabilidad, los privilegios, la estratificación social, han influido en que la ley y la pena se ensañen contra quienes viven en situaciones sociales y económicas más complejas. Por lo que penar, sentenciar, castigar y buscar una transformación por dichos medios se traduce en un beneficio nulo para quienes están en las prisiones mexicanas y para la sociedad misma. Pues "a pesar de lo terrible que hayan podido cometer, mayores dosis de sufrimiento derivado del delito y sus consecuencias no beneficiará en lo más mínimo a la sociedad en su conjunto" (Sánchez López y Santiago Gómez, 2014, p. 178), lo que lleva a vislumbrar que las vías para evitar la delincuencia dentro y fuera de las prisiones tienen que ser otras, así como otras deben ser las formas de nombrar y actuar para dejar de buscar

una readaptación social y encontrar nuevas fórmulas, dejando a un lado el punitivismo y las ideas decimonónicas alrededor del crimen y la pena.

CAPÍTULO III

La Ciudad de México

La Ciudad de México ocupa un lugar central en la historia del sistema penitenciario nacional y en el desarrollo del teatro dentro de las cárceles. Desde la inauguración de Lecumberri a principios del siglo XX hasta la consolidación de programas contemporáneos de reinserción, este territorio ha sido escenario de múltiples transformaciones que permiten comprender las tensiones entre castigo, rehabilitación y creación artística en contextos de encierro.

En particular, la Cárcel Preventiva del Distrito Federal, popularmente conocida como Lecumberri, se convirtió en un espacio donde el trabajo, la educación y el arte se entrelazaron con los discursos de rehabilitación social. Ahí surgieron experiencias únicas como el grupo de teatro experimental impulsado por el general Carlos Martín del Campo y figuras como Álvaro Mutis, Seki Sano o David Alfaro Siqueiros, quienes hicieron del arte un medio de resistencia, denuncia y transformación personal.

Este capítulo recorre la historia de Lecumberri y de las prácticas escénicas en privación de la libertad en la capital mexicana, a partir de lo anterior se analiza cómo el teatro emergió como una práctica que trascendió los muros, involucrando tanto a creadores internos como a artistas y críticos externos. Asimismo, se examinan los proyectos que, desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad, han dado continuidad a estas iniciativas, destacando la labor de Jorge Correa, Juan Pablo de Tavira y, más recientemente, de la *Compañía de Teatro Penitenciario del Foro Shakespeare,* el *Colectivo Escénico El Arce* y *Colectivo Arte sin frontera.Quemar el futuro*.

El análisis busca mostrar cómo, en la Ciudad de México, la práctica teatral en prisión ha operado como un espacio de encuentro, memoria y denuncia, al tiempo que dialoga con los discursos oficiales de reinserción social.

III.I Breve historia del teatro en Lecumberri

Como se expuso con anterioridad y a detalle, durante la primera mitad del siglo XX, el sistema penitenciario mexicano estuvo caracterizado por su deseo de rehabilitar a los entonces reconocidos como reos o reclusos. Para lograrlo se reconoció la necesidad de fomentar tanto actividades laborales como educativas. En el caso particular de la Cárcel Preventiva del Distrito Federal, las actividades educativas estuvieron estrechamente relacionadas con las actividades culturales y artísticas, pues se les consideró como un medio contra la ociosidad y una herramienta para la reincorporación de los penados a la sociedad.

Para comprender plenamente la actividad teatral en Lecumberri y sus repercusiones en el sistema penitenciario mexicano contemporáneo, es necesario retomar los pormenores de la readaptación –hoy reinserción– social en México, la cual, desde 1917 se basa en el trabajo y la educación. Gracias al abordaje de la educación más allá de la alfabetización, han sido posibles las actividades artísticas, la asistencia a eventos culturales y la participación en charlas y conferencias en los espacios carcelarios nacionales.

La exposición y análisis del tema que atañe a este texto continúa hacia la descripción de las generalidades de la prisión, poniendo especial énfasis en los años en que el general Carlos Martín del Campo estuvo a cargo de la dirección del recinto. En dicho periodo, creó e impulsó el programa “Rehabilitación de procesados”, dando lugar a la conformación de un nutrido grupo de teatro. Éste contó con la asesoría de Seki Sano y Fernando Wagner; durante 15 meses fue

liderado por Álvaro Mutis y, además, tuvo a David Alfaro Siqueiros como escenógrafo. El estudio de este acontecimiento abona a la historiografía del quehacer teatral en las prisiones mexicanas.[6] Por último, se plantea una serie de cuestionamientos que permiten profundizar en la relación entre las iniciativas llevadas a cabo en Lecumberri y sus repercusiones en las cárceles mexicanas contemporáneas. Esta perspectiva da lugar a un análisis crítico que eslabona la historia y la situación actual del teatro con y para personas privadas de su libertad.

En Lecumberri, estas prácticas artísticas proporcionaron a los internos un espacio de reflexión a través del drama, como se evidenció en las producciones que ahí nacieron. Actualmente, para las personas privadas de su libertad, el teatro "se ha vuelto indispensable para quienes lo ejercen como forma de vida y modo de expresión. Los internos han encontrado un desafío para crecer a través del arte, una vía de reflexión personal y colectiva que alcanza en el drama su sentido" (Anzures, 2011, p. 13).

Las décadas de 1960 y 1970 transformaron la cotidianidad carcelaria en América Latina gracias a los ideales de una sociedad activa, cargada de compromisos sociales que impulsaron el surgimiento de prácticas políticas, epistémicas y éticas de concientización, todas éstas expuestas en las obras de autores como Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Franz Hinkelammert, Leonidas Proaño, Paulo Freire, Orlando Fals Borda, Guillermo Bonfil Batalla, Pablo González Casanova y Silvia Rivera Cusicanqui, entre otros.

La pena y Lecumberri

Desde 1917 se sentaron las bases del sistema penitenciario nacional en el artículo 18 constitucional. En el texto del artículo, destacan el trabajo y la educación como las principales

[6] Ver Anzures (2016), Comisarenco (2017), Gobierno de México (s.f.), López (2017), Macías (2014, 2020), Medina (2019), Vázquez (2013) y Memórica-AGN (s.f.).

herramientas para alcanzar, en ese entonces, la readaptación social de los delincuentes. En años más recientes, se sumó el deporte, la salud y el cumplimiento de los derechos humanos. Así, desde principios del siglo XX, las actividades artísticas se encuentran amalgamadas a los programas educativos en las prisiones mexicanas.

De acuerdo con las legislaciones en términos penitenciarios, la educación en las prisiones va más allá de la instrucción académica, ya que busca lograr resultados de mayor provecho, como la reincorporación a la vida común del recluso y reducir las posibilidades de reincidencia. Para lograrlo, se incluyen actividades como la asistencia a conferencias, actos culturales, eventos artísticos y deportivos; se espera que éstos influyan en la sociabilidad de los reclusos, además de que los doten de conocimientos sobre sus derechos y obligaciones (Cámara de Diputados y Cámara de Senadores, 2017, p. 77).

Las penas en las cárceles mexicanas han sido motivo de curiosidad entre la sociedad y objeto de estudio entre la comunidad académica. Lecumberri ha sido la cárcel más importante en la historia de la Ciudad de México por diversos motivos; destacan los relatos sobre lo vivido en su interior, el mote que se le asignó –El Palacio Negro–, su relación con la historia reciente de nuestro país, así como los presos famosos que estuvieron ahí albergados. Como bien señala Graciela Flores (2023), “desde el ladrón común, que purgaba sólo algunos meses en prisión, hasta asesinos famosos, como Gregorio Cárdenas, y célebres capos del narcotráfico internacional, como Alberto Sicilia Falcón y Carlos Kiriakides” (p. 40). A esta lista, también se pueden agregar los líderes del movimiento ferrocarrilero, Valentín Campa y Demetrio Vallejo; los presos políticos del movimiento estudiantil de 1968, y los artistas que retrataron y transformaron la cotidianidad en las celdas del Palacio Negro, David Alfaro Siqueiros, Manuel Rodríguez Lozano, José Revueltas y José Agustín.

Con el inicio del siglo XX, la ola de modernización y las políticas impulsadas por Porfirio Díaz, entonces presidente de México, fue inaugurada la Penitenciaría de la Ciudad de México, histórica y popularmente conocida como Lecumberri. El inmueble representó una oportunidad para dejar en el pasado los nulos resultados y pésimas vivencias albergadas en las viejas cárceles. Sergio García Ramírez (1979), quien fue el último director de la penitenciaría, expuso:

> La cárcel quedó circundada por alta muralla, interrumpida a trechos con pequeños torreones de vigilancia, sin zonas verdes ni campos deportivos ni superficies de recreo, con largas y rectas galerías que en dos pisos agrupaban la sucesión de celdas destinadas a ocupantes solitarios, forradas con planchas de acero, cerradas por puertas metálicas espesas y seguras, cuya mirilla, operada desde fuera, permitía al vigilante observar la presencia del cautivo, inquirir sobre su estado, hacerle llegar objetos diversos y examinar sus movimientos. Contaba cada celda con un camastro y con servicio sanitario, y todas las de un mismo piso y costado podían ser cerradas con una barra de acero (p. 18).

Durante sus primeros diez años de vida, Lecumberri fue una prisión modelo. Una de las mejores de América y un ejemplo a seguir en los estados mexicanos. En términos arquitectónicos se destacó por seguir los principios del esquema del panóptico propuesto por Jeremías Bentham. Mientras que, en lo cotidiano, las actividades laborales y escolares fueron el eje central desde antes de su apertura.

> Desde luego la Penitenciaría quedará provista de diferente especie de talleres para el trabajo de los reos, que servirán no sólo para que estos se regeneren y al salir de la prisión cuenten con un elemento honrado de vida, sino para el fin más positivo y justo de que la labor de los criminales contribuya también al mantenimiento de los mismos (Sánchez, 1897, citado por Figueroa Viruega y Rodríguez Licea, 2017, p. 110).

Entre 1916 y 1917, los legisladores encargados de dar vida a la nueva Constitución Federal advertían sobre el estado del sistema penitenciario nacional, así como de dos de las principales

prisiones de la Ciudad de México: la cárcel de Belén y la Penitenciaría. Al primero lo describieron como una caricatura ridícula, mientras que sobre los recintos aludieron a la sobrepoblación que existía en ellos, lo que generó un estado de conmoción por la situación que vivían las personas ahí recluidas. Durante sus discusiones y dictámenes, como se puede ver en el *Diario de debates del Congreso Constituyente de 1916-1917*, Lecumberri fue caracterizada como "fatal, infernal, detestable, que merezca que se destruya, aunque se pierdan los millones que se gastaron (…)" (en Marván, 2005, p. 791).

Tanto el inmueble como las dinámicas cotidianas sufrieron con el pasar de los años. La sobrepoblación, la falta de recursos, el desinterés de las autoridades, así como el cierre y el traslado de los presos de la cárcel de Belén deterioraron significativamente el recinto. Existieron dos momentos clave en términos de la composición y dinámicas acaecidas allí. El primero fue la acogida de los presos de la cárcel de Belén, hecho que implicó un número significativo de ampliaciones y reformas. Lecumberri se convirtió en cárcel general y preventiva a la vez, donde convergían tanto sentenciados como procesados, lo que provocó que los medios de tratamiento también se diversificaran. De acuerdo con el artículo 18 constitucional, desde 1917 ha sido fundamental considerar la separación de procesados y sentenciados. Los primeros no cuentan con una sentencia dictada, es decir, se hallan sujetos a juicio, mientras que los segundos se encuentran ya condenados a pena privativa de la libertad; por lo tanto, deben ser castigados, sancionados y punidos, convirtiendo así al régimen penitenciario en un planteamiento de los intereses del individuo frente a las urgencias de la defensa social. (García, 1975 pp. 46-47) A su vez deben ser rehabilitados para su cabal regreso a la sociedad.

Con la inauguración de la nueva Penitenciaría de la Ciudad de México, Lecumberri se convirtió en cárcel preventiva. Este hecho fue crucial con relación a los mecanismos de redención, pues ya sólo albergaba reclusos procesados. Esta información será fundamental para

comprender la importancia del proyecto del general Carlos Martín del Campo, la educación y la conformación del grupo experimental de teatro en Lecumberri.

Para Michel Foucault, la prisión es un aparato disciplinario exhaustivo, ya que debe ocuparse de todos los aspectos del individuo: educación física, aptitud para el trabajo, conducta cotidiana, actitud moral. Por lo tanto, más que la escuela o el ejército, la prisión es omnidisciplinaria. En el caso mexicano, vale la pena cuestionar el alcance, pertinencia y permanencia de los métodos para transformar la conciencia y, por ende, los comportamientos de los presos. Existen distintas fuentes que abordan la importancia de la educación y de las actividades laborales dentro de los espacios de reclusión en México desde mediados del siglo XIX.

En términos generales, algunos discursos y legislaciones penitenciarias se han transformado en acciones, con el fin de dar un mejor tratamiento a las personas en reclusión, y a su vez disminuir los índices de delincuencia en el país. No se puede pasar por alto el hecho de que cada legislación, acción y tratamiento de regeneración, rehabilitación, readaptación o reinserción social ha respondido a un proyecto político con repercusiones económicas y sociales. Emilio Portes Gil aludía a "tres potros brutos de muy difícil manejo […]. Esos potros eran: el 'partido', el 'Museo' y la 'Penitenciaría'", es decir, el Partido Revolucionario Institucional, el Museo de Antropología e Historia y el Palacio de Lecumberri (citado por Flores, 2023, p. 46), recintos caracterizados por una fuerte injerencia social, política e ideológica.

David Alfaro Siqueiros convirtió su celda en oficina para escuchar y dar forma a las protestas de los presos. Bárbara, habitante de la crujía J, expresó: "Señor Siqueiros, una cosa es el mal que Dios nos ha dado y otra cosa es que con nosotros violen la Constitución" (citado por Scherer, 1996, p. 55). De ahí nació un documento con 70 peticiones para David Pérez Rulfo, entonces director de la prisión. Esto es sólo un ejemplo de lo que en Lecumberri llegó a suceder y se gestó en el pensamiento y manos de hombres como Siqueiros, quien asumió la cárcel como un campo

de batalla (Scherer,1996, p. 10). Es posible decir que lo que hoy se vive en los espacios carcelarios mexicanos es gracias a una serie de iniciativas y procesos sociales, políticos y de pensamiento, iniciados durante la primera mitad del siglo XX.

El teatro y Lecumberri

Hasta ahora, se han expuesto de manera sucinta los objetivos que las autoridades han planteado, en distintos momentos, con relación a la pena de prisión. Sin embargo, ¿qué pasa con las personas que deben vivirla?, ¿cómo han logrado atravesar ese cúmulo de penas? Existe un estado comúnmente conocido, en la jerga canera, como el *carcelazo*. El golpe de la realidad tras las rejas, el peso de la privación de la libertad, el darse cuenta de que la libertad no está al cruzar la puerta, la dependencia de otro u otros para poder salir de la prisión. Las actividades laborales, educativas, artísticas y deportivas en las prisiones, además de ayudar a la readaptación social de las personas privadas de su libertad, pueden ser un posible antídoto ante el carcelazo.

Siqueiros decía que "la vida en prisión es la negación de la vida. Es la inutilidad de las piernas, de los brazos, de los pulmones, de las pasiones que allí quedan muertas. Es el abrazo a un maniquí, el río sin murmullo, el trópico sin sol, el muñón" (citado por Scherer, 1996, p. 56). Por su parte, Álvaro Mutis habló del carcelazo como el momento en que la reclusión cae encima, con todos sus muros, rejas, presos, miserias, acompañados de un terrible estado de ánimo y una total desesperanza. "Es como cuando se hunde uno en el agua y busca desesperado salir a la superficie para respirar; todos los sentidos, todas las fuerzas se concentran en eso tan ilusorio y que se hace cada día más imposible y extraño ¡salir!" (en Poniatowska, 1997, p. 33).

Encontrar una forma de sobrevivir al encierro no es cosa menor y el arte en sus distintas vertientes ha sido elemento clave para abonar a la distracción, al desahogo, a la recreación, a la voz y al disfrute. En distintos momentos se encuentran ejemplos de lo anterior, tal es el caso que

menciona Pablo Piccato (2010) en su obra *Ciudad de sospechosos*, "prisionera desde 1897, María Villa, La Chiquita, finalmente encontró una distracción en 1900, cuando se le permitió adquirir una guitarra y una mandolina. María escribió en su diario, "parece que Dios me ha mandado la conformidad" (p. 309).

Durante los cuatro años que Siqueiros estuvo en la cárcel su labor artística no cesó, esto gracias al apoyo del entonces director de la cárcel preventiva, el general Carlos Martín del Campo. El 16 de abril de 1958, éste asumió el puesto como director de la cárcel preventiva de la Ciudad de México con 3100 elementos sujetos a procesos. El exmilitar maderista, quien ha sido poco estudiado en la historiografía nacional, se destacó por su compromiso con la rehabilitación de las personas en reclusión, mediante un programa que atacó la ociosidad por diversas vías. En palabras del general:

> La ociosidad o falta de ocupación es causante de tan serias irregularidades, en que no eran ajenos los juegos de azar, se inició una organización tendiente a mantener en actividad a la población, dando preferencia al personal analfabeta para aumentar la labor de alfabetización, así como deportes y ejercicios, toda vez que la Dirección del Penal tenía su misión, sin injerencia [sic] alguna en los trabajos, cuya atención estaba a cargo de un jefe de talleres (Martín del Campo, 1963, p. 22).

En términos de rehabilitación social, el general implementó el proyecto denominado "Rehabilitación desde procesados", el cual buscaba generar oportunidades reales para la reintegración de los delincuentes a la sociedad, tal y como se había planteado desde décadas atrás en las leyes mexicanas. Sin embargo, la diferencia entre los años previos y lo propuesto por Martín del Campo radicó en reconocer a los reclusos como personas con potencial, cuyo alcance debía ponerse en la educación, la cultura y el trabajo retribuido para dejar de ser vistos como personas llenas de odio que debían ser transformadas o regeneradas. "Era ejemplar […] la

humanidad de este hombre y el ojo para escoger a la gente son únicos. En cada crujía, el mayor era la autoridad máxima. Martín del Campo sabía ganarse la confianza de los presos y manejar situaciones que ningún estadista habría podido sacar adelante" (en Poniatowska, 1997, p. 36).

Entre los hombres escogidos por el general, se encontraba el colombiano Álvaro Mutis, quien llegó a ser reconocido por los demás reclusos como el Mayor por haber estado a cargo de la crujía H, la cual estaba destinada para que los recién llegados al recinto pasaran su primera noche. Mutis les recibía y se encargaba de asignarles una celda; para ello debía establecer un primer contacto mediante el cual reconocía la situación emocional de cada recién llegado: deprimido, desorientado, desesperado. Fue durante sus 15 meses de reclusión que encontró en el teatro y la escritura una forma para hacer frente a los carcelazos. Álvaro Mutis fue pieza clave para llevar a cabo el proyecto "Rehabilitación desde procesados" mediante el cual se buscaba

> la implantación de la cultura, el trabajo, el deporte y el arte en sus diversas manifestaciones, con el propósito, no sólo de hacer más llevadera la vida sino de cubrir fallas localizadas, como el analfabetismo y el desconocimiento de oficios que les proporcionen un medio honesto de vida, valorando su aprendizaje de manera que se sientan estimulados en forma de provocar el interés por cultivarse, pero alcanzando las mejores calificaciones y de asegurar la calidad apreciativa de su trabajo en cualesquiera otra actividad industrial, artística o deportiva, con lo cual se les ayuda para el futuro y se cubrirán las fallas encontradas al ingresar (Martín del Campo, 1963, p. 13).

Para Carlos Martín del Campo, el proceso de readaptación social debía iniciarse previamente a que la sentencia les fuera dictada. Como se mencionó en páginas anteriores, esta acción no se consideraba en la ley, ya que las actividades laborales y educativas, que se llevaban y se llevan a cabo en las prisiones mexicanas, están enfocadas en las personas sentenciadas. De aquí la particularidad y relevancia del proyecto citado.

Gracias a dicha iniciativa, hacia 1959 se organizó de manera formal el grupo de teatro experimental de la Cárcel Preventiva del Distrito Federal, lo que dio lugar a la práctica de ejercicios de escritura, actuación y creación de escenografía. El grupo de teatro contó con la asesoría de profesionales como Seki Sano, Fernando Wagner, Ricardo Villegas, Eduardo Ramírez Villamizar. Éste último fue testigo de los vestuarios que se elaboraron con cobijas, sábanas y colchas remendadas que, de acuerdo con Mutis, en escena tenían una cualidad muy misteriosa y para su coterráneo eran muy bellos.

Sobre la visita de Seki Sano, Mutis describió que lo veía emocionado ante la oportunidad de orientarles para llevar a cabo la obra, mientras que "a los muchachos los llenó de entusiasmo la visita del maestro" (en Poniatowska, 1997, p. 99). Hablar de Seki Sano es hablar de una de las más importantes influencias internacionales en la conformación de la escena nacional durante las primeras décadas del Siglo XX. Como bien señaló Luis Mario Moncada (2011), el arribo de Sano a nuestro país constituyó un parteaguas para la instauración de una nueva escuela de actuación, además de que la relación entre sus ideales políticos, la realidad mexicana y su postura sobre el teatro dieron lugar a reflexiones profundas sobre la opresión humana (p. 97). Como bien se sabe, empuñó el teatro como agente de transformación social, de ahí que su quehacer teatral sea reconocido por su compromiso, su dedicación al pueblo y a la emancipación de los seres humanos (Tanaka, 1994, pp. 62-63).

De estas visitas, es posible deducir que la actividad artística y teatral en Lecumberri tuvo eco más allá de sus muros. El proyecto de Martín del Campo, en conjunción con los artistas que ahí estuvieron recluidos, dio lugar a un espacio particular de creación y encuentro.

El Cochambres

Como ya se mencionó, Álvaro Mutis estuvo al frente del grupo de teatro experimental durante los 15 meses de su reclusión. En ese tiempo y gracias a su dirección, se llevó a escena la obra titulada "El Cochambres", inspirada en la historia de uno de los hombres con los que compartía la cárcel. En palabras de quien fuera una de sus amigas más cercanas durante su estancia en el Palacio Negro, Elena Poniatowska (1997):

> La montó, preparó a cada actor. Ninguno había subido antes a escenario alguno, Mutis tuvo que representar cada una de las partes, una, dos, diez, cien veces hasta que el titular del papel se la aprendiera. Dedicó a este trabajo lo mejor de sus energías y de su tiempo (…) (pp. 47-48).

Demostró así su dedicación a la práctica teatral en Lecumberri. Entre los hombres que Mutis acompañó al escenario estuvieron: Pedro Espinosa Valdés, Chucho Sánchez García, Víctor Pacheco Tejada, Manuel Mendoza Cotero, Roberto Gómez Godínez, Dionisio Encinas, Di Puglia, *el Ford*, *el Tin Tan*, *el Tiliches*, Luis Almanza, *el Salto*, *el Garnachas*, Pedro *el de la Tienda*; los ferrocarrileros Alberto Lumbreras, a quien describía como fuerte y estable como una roca, Gilberto Rojo Robes y Demetrio Vallejo, el hijo de don Filomeno Mata, y Zuno Arce (Poniatowska, 1997, p. 56). Todos ellos compañeros de prisión, pero también hombres que Mutis reconoció como actores, protagonistas de una labor "emocionante y con sorpresas realmente deliciosas" (Poniatowska, 1997, p. 70). Para el colombiano, los ferrocarrileros fueron hombres de un valor enorme, en quienes descubrió virtudes nacionales que parecerían sacadas de algún mito; estaban también los más jóvenes, como aquel muchacho que se dormía en escena con el cigarro de marihuana en el bolsillo; un señor que pintaba desnudos femeninos con fondos como el Partenón, flores y mariposas; uno más que describía versos; mientras que el protagonista de la

obra fue un peluquero descrito como la mezcla de Charles Chaplin, Stan Laurel y Cristo de Cranach (Poniatowska, 1997, p. 67 y 70).

Todos, llenos de una buena voluntad inagotable, misma que provocaba que pasara desapercibida la parquedad de medios con los que contaban. Aquí vale la pena replicar la pregunta de Mutis a Elena: ¿quieres saber sobre qué trata la obra? "El Cochambres" es la historia de un recluso que:

> "…llevaba dos años y medio preso por haberse acostado, después de una larga visita a la pulquería, sobre quince margaritas en un parque público. Su delito tiene el delicioso nombre de daño en propiedad del Estado y su abogado, de oficio naturalmente, olvidó pedir apelación de la sentencia y aquí purgó sus dos largos años y medio el pobre Cochambres. Arreglaba los zapatos en el taller de zapatería de la Cárcel y ahora está en Iztapalapa, esperando la libertad de un momento a otro" (en Poniatowska, 1997, p. 67).

El autor de "El Cochambres" fue el licenciado Rolando Rueda de León, escritor ocasional y abogado de oficio. De acuerdo con Mutis, la obra iba más allá del relato del hombre que se durmió sobre las flores, fue también una comedia sobre la vida en Lecumberri. Rueda de León escribió primero un cuento basado en el caso del Cochambres, el cual encontró archivado en los ficheros de la Penitenciaría. Posteriormente, creó la obra (Poniatowska, 1959, p. 40).

La palabra *cochambre* hace alusión a la suciedad o la porquería. Rolando Rueda de León conoció al Cochambres, quien olía a pulque trasnochado y a rebanas de zanahoria con chile verde. El Mayor de la crujía al pasar "revista" y ver a ese hombre sucio y desgreñado, le dijo al primer oficial en turno:

—Míralo, Garnica; está más mugroso que un Cochambres.

—Eso es mi Mayor…. ¡es un Cochambres! (Poniatowska, 1959, p. 40).

Fue así como nació el mote y después la historia del Cochambres, un humilde zapatero remendón que sentenciaron los jueces a dos años y medio de prisión por haberse acostado sobre cuatro margaritas (Poniatowska, 1959, p. 40). Ante este dato, es necesario señalar la importancia de la memoria, las historias de vida y el reconocimiento de los unos a los otros en prisión. Actualmente existen cada vez más textos inspirados en la vida, el delito o la estancia en prisión de quienes se involucran con el teatro en espacios de privación de la libertad.

El 5 de septiembre de 1959, el periódico *El Mañana* publicó la nota "¿Una burla a la justicia? ¡Por cuatro margaritas, estuvo dos años y medio! La historia del Cochambres", autoría de Elena Poniatowska, con fotografías de Julio Mayo. La nota estuvo dividida en cuatro secciones: "El público", "La función", "Cómo se escribió El Cochambres" y "No les cayó bien a los jueces la obra *El Cochambres*". La sección titulada "El público" permite dar cuenta de Lecumberri como un espacio particular de creación y encuentro, y evidencia la relevancia de la obra en términos artísticos, sociales y de denuncia. Así, el teatro funciona como un medio para que las personas privadas de su libertad puedan, además de crear, distraerse y hacer frente a la cárcel, también tener voz y denunciar un sistema arbitrario en términos de impartición de justicia.

Esposas, madres, hermanos y amigos de quienes formaron parte del grupo de teatro experimental de la cárcel preventiva fueron parte del público durante las dos presentaciones que tuvo la obra. A la segunda presentación asistieron tanto personalidades políticas como artísticas, entre las que se encontró Rosario Castellanos, el expresidente de México Emilio Portes Gil, el periodista Alberto Catani del *Diario de la Tarde*, Jorge Saldaña de Televicentro, funcionarios como jueces y agentes del Ministerio Público.

La crítica teatral Margarita Mendoza López expresó que "El Cochambres es tan completo que puede jugarse desde varios ángulos, tanto humanos como teatrales" (citado por Poniatowska, 1959, p. 37). Las emociones generadas por esta puesta en escena se dejaron sentir y fueron

expresadas por hombres como José Revueltas, que con el rostro descompuesto por la emoción indicó: "¡Son unos actores regios! ¡Me da tristeza pensar que estos pobres presitos van a ir luego a meterse todos solitos, a sus celdas!" (citado por Poniatowska, 1959, p. 37), mientras que don Armando de María y Campos: "Ha sido una de las emociones más puras en mi vida" (citado por Poniatowska, 1959, p. 37), y Seki Sano: "quedo maravillado de la interpretación de los reclusos, de la habilidad del joven y talentoso director y de la rara maestría del autor para construir su obra, ofreció incondicionalmente sus servicios" (citado por Poniatowska, 1959, pp. 36-37).

Sobre la presentación de la obra, ésta se llevó a cabo al interior de Lecumberri; los presos siempre custodiados por policías entraron a la sala ante la expectación de familiares, amigos y las personalidades señaladas. Surge un intercambio de miradas, sonrisas, saludos a lo lejos y nerviosismo. Después de un momento todo regresa al orden y cae sobre la sala un gran silencio respetuoso. Va a levantarse el telón: ¡Tercera llamada!

Con "El Cochambres" se lloró y se rio, el público siguió paso a paso los diversos episodios del encarcelamiento de su personaje y, durante más de una hora, permaneció clavado en sus asientos, tan conmovido como frente a una película de Charles Chaplin (Poniatowska, 1959, p. 40). "El Cochambres provoca los mismos sentimientos que Chaplin: sorpresa, ternura, indignación, risa. Cada vez que el Cochambres aparecía en el escenario un murmullo de aprobación, de simpatía corría entre los espectadores: ¡Míralo! ¡Pobrecito! ¡Ay, míralo!… Dime si no te encanta. ¡Es que es lindo!" (Poniatowska, 1959, p. 40). Fue tal el éxito de esta puesta en escena, que se intentó que el grupo de actores saliera de la penitenciaria para representar su pieza en los teatros capitalinos. "El hecho sentaría un precedente mundial ya que sería la primera vez que una obra escrita por reclusos, actuada por reclusos y dirigida por un recluso, fuera mostrada en público" (Poniatowska, 1959, p. 41).

Durante los años que el general Martín del Campo estuvo al frente de Lecumberri, el grupo de teatro experimental tuvo tal éxito que:

> (…) como autores, o sea quienes escriben las obras para su representación y como actores para su interpretación, hemos tenido un equipo formado por 273; todo lo cual representa un efectivo de 2,884 para ser restado de 5,972 que antes mencionamos, quedándonos 3,088, de cuyo número 15% está constituido por enfermos mentales, tuberculosos y otros padecimientos y el resto o sean 2,625 en los talleres, en cocinas, panadería, auxiliares de mando en Crujías y oficinas interiores (Martín del Campo, 1963, p. 20).

La actividad teatral en la prisión preventiva de la Ciudad de México hacia finales de 1950 e inicios de 1960 fue tan prolífica que, además de "El Cochambres", se escribieron nueve comedias inspiradas en los hechos vividos por los autores o basadas en la vida de sus compañeros. "Los delincuentes", "El licenciado no te apures", "El calavera", "La ruta rebelde sin causa", "El engaño", "Culpable o casi", "La hora de la traición", "La noche de la duda" y "Eso que llaman justicia". De acuerdo con las descripciones por parte de Martín del Campo, los argumentos fueron de extraordinario realismo.

Además de las obras de autoría por parte de los procesados, también llevaron a escena textos de autores como Lord Dunsany y Reginald Rose. Del primero, *Los dioses de la montaña*; del segundo, *Doce hombres en pugna* (Martín del Campo, 1963, p. 32). Los resultados del teatro en Lecumberri fueron más allá de las fronteras de la prisión, pues hacia 1961 la Sociedad de Críticos no Asociados de la Ciudad de México otorgó Diploma Blanco al grupo de teatro experimental por las comedias "Los delincuentes" y "El licenciado no te apures".

El 26 de noviembre de 1960, nuevamente, el periódico *El Mañana* daba cuenta de la actividad teatral en la cárcel preventiva. En la nota se recordaba la presentación de "El Cochambres", así como las reacciones suscitadas entre jueces y funcionarios de las cortes penales, quienes se

incomodaron al verse retratados en escena. Meses más tarde, “Los delincuentes”, autoría de Jesús Sánchez García, reactivó su molestia, pues junto con “El licenciado no te apures” fueron “páginas vivas arrancadas de las lacras existentes en las Cortes Penales: los ‘tinterillos’ y los malos funcionarios que aún no son erradicados totalmente del penal […] “El licenciado no te apures” es el retrato de los ‘abogados’ que viven del sablazo, los cuales rondan como buitres los delitos más indignantes, burlándose de sus víctimas” (El mañana [Nota periodística], 1960, p. 28). Julio Scherer (1960) la identificó como una sátira sin contemplaciones, en la que se ridiculizó tanto a la policía como al servicio secreto, además de burlarse del sistema penal mexicano: “No hay juzgado que cumpla con su deber. Impera la burocracia, el mal humor, la desidia en todo su personal” (p. 14).

Después de más de 70 años en función y a pesar de haberse proyectado como la cárcel más moderna de América Latina, el tiempo tuvo repercusiones. El desinterés de las autoridades, la falta de recursos y las distintas políticas penitenciarias dieron lugar al final de Lecumberri. A lo largo del siglo XX, las distintas administraciones del recinto intentaron mejorar las condiciones de vida de los reclusos. Unas concentradas en la atención de las necesidades físicas del inmueble, otras buscando alcanzar las metas de la readaptación social y unas más llevando a cabo reformas tan incipientes que terminaban por no cambiar nada o muy poco (Flores, 2023, p. 82).

Con el fin de comprender las últimas décadas de la prisión en cuestión, es de subrayar que, hacia la segunda mitad de la década de 1960, ésta fue el bastión de la represión política de México. Como bien señala Rodrigo Moreno (comunicación personal, 12 de enero 2025), desde el movimiento estudiantil de 1968 hasta su clausura, la penitenciaría se dedicó principalmente a recluir presos políticos, y las medidas aplicadas para alcanzar la readaptación social se volvieron progresivamente menos indulgentes.

Tanto en el tiempo de Lecumberri como actualmente, el teatro ha sido considerado por las autoridades carcelarias como un medio para la transformación de los reclusos. Sin embargo, las personas privadas de su libertad han dado un giro a esa postura y lo han sabido usar como medio de denuncia y demanda, como forma de expresión y de reflexión a partir de sus historias de vida y experiencias en prisión. Han sabido poner en práctica lo que Seki Sano tuvo como lema: "el arte es un arma" (Tanaka, 1994, p. 55), y hacer de la cárcel lo mismo que Siqueiros: un campo de batalla (Scherer, 1996, p. 10).

Actualmente existen cada vez más textos dramáticos escritos en contextos de privación de la libertad que nacen a partir de ejercicios de memoria acompañados de una fuerte carga de demanda y denuncia. Por lo tanto, lo acontecido en Lecumberri hace más de seis décadas da testimonio de la gesta de una forma de denuncia que la misma autoridad ha puesto en manos de las personas privadas de su libertad, y que éstas han transformado en un espacio para hablar, vivir, reconocer y reconocerse en sus historias y las de otros: el teatro.

Tanto políticos, creadores, autoridades penitenciarias, como académicos e investigadores se han dado a la tarea de discurrir sobre los objetivos y beneficios de la práctica del teatro en contextos de privación de la libertad. El reconocimiento del desarrollo de la práctica teatral en las prisiones mexicanas desde una visión histórica permite reconocer las permanencias, rupturas y desafíos en términos discursivos y prácticos.

Durante la primera mitad del siglo XX, el sistema penitenciario mexicano estuvo caracterizado por su deseo de rehabilitar a los entonces reconocidos como reos o reclusos. Para lograrlo se reconoció la necesidad de fomentar tanto actividades laborales como educativas. En el caso particular de la Cárcel Preventiva del Distrito Federal, las actividades educativas estuvieron estrechamente relacionadas con las actividades culturales y artísticas, pues se les consideró como un medio contra la ociosidad y una herramienta para la reincorporación de los penados a la

sociedad. Gracias a los testimonios de Álvaro Mutis, David Alfaro Siqueiros, Elena Poniatowska y a lo publicado en la prensa de la época, se sabe que el teatro en dicha cárcel fue más que un medio para rehabilitar procesados. Fue un espacio de encuentro, creación y puente entre los creadores recluidos y un grupo nutrido de artistas que se encontraban en libertad. Todo lo anterior no habría sido posible sin la iniciativa, voluntad y visión de Carlos Martín del Campo.

En términos políticos y discursivos se ha pasado de la "readaptación social" a la "reinserción social"; actualmente se hace énfasis en los derechos humanos y en la creación de condiciones que permitan una reintegración efectiva de las personas privadas de su libertad a la sociedad. En este marco, el arte y la cultura han ganado un espacio relevante como elementos de transformación social. Gracias a esfuerzos tanto institucionales como independientes, hoy en día, el teatro con y para personas privadas de su libertad forma parte de diversos programas culturales y proyectos de reinserción que buscan dignificar a quienes están tras las rejas y brindarles herramientas para una vida fuera del delito.

Tal y como ocurrió en Lecumberri, el teatro en las cárceles mexicanas actualmente es una herramienta que funciona para justificar el discurso institucional con relación a la reinserción social. Pero también es una forma de distracción, recreación, convivio, demanda y denuncia para las personas privadas de su libertad. Muchos de los textos que surgen en prisión no sólo buscan entretener, sino también visibilizar las problemáticas del sistema penal, evidenciar las injusticias y proponer reflexiones sobre la libertad, la identidad y la dignidad humana.

De acuerdo con Denise Anzures (D. Anzures, comunicación personal, 14 de junio de 2024), los ejercicios escriturales que nacen al interior de las prisiones son importantes por su pertinencia social, política y estética. Esas tres características son un elemento clave para entender la continuidad de estas prácticas, mismas que están estrechamente relacionadas con la memoria y la historia de las personas privadas de su libertad. El legado de figuras como Álvaro Mutis, Rolando

Rueda y Jesús Sánchez García, quienes encontraron en el arte una vía de resistencia y esperanza, resuena en los proyectos actuales que utilizan el teatro como una herramienta de transformación social.

En conclusión, las experiencias de quienes formaron el grupo de teatro experimental en Lecumberri, dan cuenta de que el arte puede ser una herramienta efectiva para humanizar los espacios de privación de la libertad y construir nuevas narrativas sobre justicia, dignidad y libertad. Es una herramienta para visibilizar las problemáticas al interior de las prisiones, un medio para el desahogo, la reflexión, la introspección y una forma de recreación y convivio. Además, da lugar a nuevas formas de convivencia y sociabilidad en espacios tan complejos como las prisiones.

III.II Teatro penitenciario: Jorge Correa

La apuesta por procesos comunitarios, educativos y creativos en lo que fue el Distrito Federal, hoy Ciudad de México, continuaron hacía la década de 1970, posterior al trabajo realizado por Carlos Martín del Campo en Lecumberri se sumaron recintos como el Reclusorio Preventivo Oriente, la Penitenciaria y el Centro de Readaptación Femenil donde se llevaron a cabo puestas en escena creadas por los internos, dando lugar a los concursos de teatro penitenciario organizados por la Dirección General de Prevención y Readaptación Social de la Secretaría de Gobernación. En términos concretos, el sistema penitenciario de la Ciudad de México, desde inicios de la década de 1970 hasta la actualidad, está conformado por tres centros de reclusión: Reclusorio Preventivo Varonil Norte, Reclusorio Preventivo Varonil Sur, Reclusorio Preventivo Varonil Oriente. Dos centros de ejecución de sanciones penales: Varonil Norte y Varonil Oriente. Un Centro Varonil de Rehabilitación Psicosocial, un Centro Varonil de Reinserción Social en

Santa Martha Acatitla y dos Centros Femeniles de Reinserción Social: Santa Martha Acatitla y Tepepan.

De acuerdo con Pablo Piccato (2022) entre 1970 y 1980 el narcotráfico vivió una época de expansión debido al aumento de la demanda de drogas en Estados Unidos, por lo tanto, aumentó la importación de armas de ese país y las exportaciones desde México (Piccato, p. 216.) Aumentando consigo la necesidad de tener espacios carcelarios que pudieran contener "la poderosa mafia internacional del narcotráfico" (El Universal, 1976, p. 10) El 27 de abril de 1976, a tan solo un año de que Lecumberri fuera clausurada, el periódico El Universal publicó una nota titulada "Se fugaron de Lecumberri cuatro narcotraficantes. Túnel de 70 metros a 2.5 de profundidad", la descripción del suceso en el diario nacional, detalla la longitud del túnel, el tiempo del escape, así como los nombres de quienes huyeron del penal.

> "Cuatro reclusos se fugaron ayer de la Cárcel Preventiva de la Ciudad de México, utilizando un túnel de unos 70 metros, que parte de una casa particular ubicada frente a un costado del penal, hasta una de las celdas (…) Sólo llevó unos cuantos minutos para huir del penal a Alberto Sicilia Falcón, Roberto Hernández Rubio, Luis Antonio Súcoli Bravo y José Egozki Béjar, mientras que para excavar el túnel a una profundidad de dos metros y medio, llevó a quienes lo realizaron con maestría poco más de dos meses y medio. Los cuatro reos evadidos están considerados como los narcotraficantes más importantes que hayan sido capturados." (El Universal, 1976, pp. 10-11)

Lo anterior fue solo la antesala de lo acaecido debido a las políticas y los problemas sociales relacionados con la venta de estupefacientes, las cuales dieron lugar a un nuevo concepto carcelario y a una nueva modalidad de reclusión para determinados delincuentes: La cárcel de máxima seguridad. Éstas fueron

> creadas como excusa de la lucha al crimen organizado y el terrorismo, surgieron en Europa, Estados Unidos y en América Latina (…) La creación de estas cárceles en México fue la respuesta del gobierno mexicano a la violencia que imperaba en la década de los años ochenta y, en opinión de Juan Pablo De Tavira, al aumento de la delincuencia organizada derivada de las luchas de poder entre los cárteles de la droga mexicanos (Colín, s.f, p.55)

Además de todo lo hasta ahora indicado, los cambios en las instituciones carcelarias de México, en este caso del entonces Distrito Federal, durante la presidencia de Luis Echeverría Álvarez, en 1970, se crea la Ley de Normas Mínimas sobre Readaptación Social de Sentenciados, dando lugar a la incorporación de criterios internacionales sobre readaptación social. Los cuales están expuesto en los seis capítulos que conforman la ley: finalidades de la ley, del personal penitenciario, del sistema, de la asistencia a liberados, de la libertad anticipada y de las normas instrumentales (Ramírez, 2021). Graciela Flores Flores (2023) recuerda las palabras de Sergio García Ramírez con relación a la citada ley, la cual buscaba "readaptar a los delincuentes, favoreces la prevención de los delitos, la reforma y la educación de los reclusos y la necesaria reincorporación social del excarcelado" (p. 12).

Flores Flores (2023), describió la Ley de Normas Mínimas sobre Readaptación Social de Sentenciados como "una brisa refrescante para el penitenciarismo mexicano", el cual atravesaba por una ola de desconfianza, crítica y denuncia mediática, mientras que las autoridades buscaban conseguir una mayor eficacia de regeneración criminal mediante el encierro como eje de control social (p.11). En esa misma época, Kyoto, Japón fue la sede del Cuarto congreso sobre Prevención del Delito y Tratamiento del Delincuente, donde se trataron temas como la falta de recursos económicos, inexistencia de instalaciones adecuadas, carencia de personal capacitado, entre otros.

Durante el gobierno de Miguel de la Madrid, se expide el Programa de Máxima Seguridad, en el cual se buscó continuar con la creación de módulos de alta seguridad en las cárceles estatales y la creación de cárceles regionales de máxima seguridad (Ramírez, 2021). Pero fue hasta noviembre de 1991 que se construyó el Penal de Máxima Seguridad No. 1 "Almoloya de Juárez" en el Estado de México, durante la administración del ex presidente Carlos Salinas de Gortari.

> Fue edificado en la zona más fría del Estado de México, a 10 kilómetros, del Municipio de Almoloya de Juárez, se construyó el Centro Federal de Readaptación Social de Almoloya de Juárez, y el compuesto de los materiales con que fue construido, creó un ambiente más gélido, de tal manera que el interno donde quiera que se encuentre sentirá el castigo de las bajas temperaturas que en todo tiempo se dan (…) (Martínez, 2014, p.36).

Vale la pena recordar, el discurso inaugural del Reclusorio central del estado de Veracruz en 1949, en el que el gobernador Ángel Carvajal describió las ventajas de fundar la penitenciaria estatal en una antigua fortaleza militar ubicada en una de las zonas más frías del estado. Destacó como beneficio "el alejamiento del medio donde se cometió el delito y la ejemplaridad producida por la idea de purgar las condenas de prisión en un lugar que para muchos es misterioso y temible" (Solís, 2013, p.73) Ya lo cuestionaba, Cesare Beccaria (2005), desde hace más de dos siglos "¿Cuál es el fin político de las penas? El terror de los otros hombres ¿pero qué juicio deberemos nosotros hacer de las privadas y secretas carnicerías que la tiranía del uso ejercita sobre los reos y sobre los inocentes?" (p. 62). Lamentablemente, lo hasta ahora descrito, a pesar del tiempo y las distintas disertaciones sobre penitenciarismo, ha sido práctica común en las prisiones mexicanas, donde mediante distintos medios físicos, emocionales, psicológicos, entre otros, se agrega o maximiza el castigo ante la pena *per se.*

De acuerdo con el testimonio de Jorge Correa, fue él junto con Juan Pablo de Tavira y Ruth Villanueva que atendiendo a los cambios y necesidades del sistema penitenciario nacional para

proyectar desde la década de 1980 el teatro como herramienta fundamental dentro las prisiones mexicanas, gracias a los ideales del humanismo y del penitenciarismo moderno, donde “El fin de las penas no es atormentar y afligir un ente sensible, ni deshacer un delito ya cometido.(…) El fin, pues, no es otro que impedir al reo causar nuevos daños a sus ciudadanos, y retraer los demás de la comisión de otros iguales (Beccaria, p. 45).

Por su parte, Antonio Hazel Ruiz Ortega (2019), quien se desempeñó como subsecretario del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México hacia el año 2019, menciona que hacia 1971 Juan Pablo de Tavira comenzó a trabajar en el Reclusorio Preventivo Oriente, donde conoció a Alberto Ulloa, consejero de Lucio Cabañas y con quien formó la Compañía de teatro Enjambre. Con dicha agrupación llevaron a escena el trabajo literario de Efraín Huerta (Colectivo Sin Frontera y Artes Escénicas Reno, 2019, p. 19). Sobre este grupo, Jorge Correa lo describe como

> un grupo universitario que no tenía nada que ver con el teatro penitenciario. Nada, nada, nada, nada. Era un teatro que se hacía en unos tambos del chavo del ocho, acompañados con una lamparita sorda, y salían desde abajo y salían este tipo de sombras en un cuartito, porque entonces se utilizaba el teatro del Oriente. Nació el primer experimento antes de que naciera el teatro penitenciario (comunicación personal, 11 de junio 2024).

La descripción que da Correa es fundamental para entender el teatro penitenciario, pues no todo el teatro que se realiza en contextos de privación de la libertad, puede ser denominado como teatro penitenciario. Para distinguir las distinciones, es imperante conocer el trabajo, las propuestas y la metodología de quien es reconocido como el más grande exponente del teatro penitenciario en nuestro país. Si bien, hoy en día existen cada vez más grupos, colectivos, iniciativas independientes y programas que incentivan la práctica del teatro en las prisiones. Correa ha sido enfático al declarar “el teatro penitenciario es mío” (comunicación personal,11 de junio 2024). La aseveración anterior es indiscutible, pues sí bien Correa se asume como el dueño

del teatro penitenciario, hoy por hoy lo que está sucediendo al interior de las prisiones nacionales es un movimiento que trasciende las bases o los lineamientos del teatro penitenciario a la manera de Correa, el cual se gesta gracias al apoyo y visión de Juan Pablo de Tavira.

De Tavira y Jorge Correa cuentan con una larga historia compartida, pasaron de ser vecinos y compañeros de juego durante la infancia a ser amigos, compañeros de lucha, hombres de teatro, pero sobre todo hombres de teatro penitenciario. En teatro iniciaron su formación en el Centro de Arte Dramático A.C., fueron parte del Centro Libre de Experimentación Teatral y en conjunto crearon el Centro Cultural Bertolt Brecht. Sus caminos se separaron por algunos años, mismos durante los cuales Tavira se preparó como jurista, criminólogo y penitenciarista; formación que le valió para desempeñarse en distintos cargos dentro del sistema penitenciario mexicano.

Trabajaron juntos en la Procuraduría del entonces, Distrito Federal. Correa cuenta que, gracias a la iniciativa de su amigo Juan Pablo, se acercó a temas que en principio no le interesaban: criminología, criminalística, muertos, entre otros. Sin embargo, encontró libros e historias que despertaron su interés y curiosidad, revelando su gusto por las tragedias, tanto griegas como contemporáneas. Historias como las del Goyo Cárdenas, también conocido como el estrangulador de Tacuba o la del Pelón Sobera (J. Correa, comunicación personal, 11 de junio 2024). Fue entonces que De Tavira le invitó de una manera peculiar a formar parte de la formación educativa en los reclusorios de la Ciudad de México.

"—¿Ya estás preparado? ¿Te quieres ir conmigo o te quedas?

—¿A dónde? —pregunté." (J. Correa, comunicación personal, 11 de junio 2024).

Jorge Correa recuerda que la primera invitación que recibió fue para trabajar en el Reclusorio Sur y posteriormente al Reclusorio Oriente, donde reconoce el nacimiento del teatro penitenciario

en México. Ya que, aunque sabe de la existencia del Grupo de teatro experimental en Lecumberri así como los trabajos de Álvaro Mutis, fue enfático al indicar que el teatro penitenciario surge en el año de 1983 cuando se le nombra como maestro de teatro en el Reclusorio Oriente, posibilitando la enseñanza y práctica formal del teatro en las prisiones de la Ciudad de México. Años en los que Correa tuvo la oportunidad de convivir con diversos internos, tanto conocidos como famosos por el grado de peligrosidad o por los delitos que habían cometido. Tal fue el caso de su encuentro con Gilberto Flores Alavés, quien en 1978 fue acusado de haber asesinado a sus abuelos. Tanto Flores Alavés como su caso, fueron sonados por dos motivos, primero porque uno de los asesinados fue gobernador de Nayarit y segundo por las irregularidades penales con las que se llevó el caso. De acuerdo con el relato de Correa, como medio para demostrar que la reinserción social era posible, las autoridades federales eligieron a Flores Alavés como el primer alumno de teatro en reclusión. (J. Correa, comunicación personal, 11 de junio 2024).

Para ese momento no existía método o sistema que dictara las formas de hacer teatro en reclusión, por lo que Correa basó su trabajo en experiencias personales, creatividad y en las premisas de autores como Stanislavski, Brecht, Grotowski, Artaud y Boal para generar una metodología propia (J. Correa, comunicación personal, 11 de junio 2024). Desde entonces, tanto personas privadas de su libertad como autoridades, saben que su trabajo más allá de lo netamente teatral, pues encuentran que éste es parte de un tratamiento que los ayuda en todo, en principio les otorga una vía para llenar su necesidad de expresión y de escucha sobre su condición de encierro, el abuso, la inocencia, su historia de vida, así el teatro se convierte en “un medio para que tú digas cosas y externes tu situación” (Secretaría de cultura, 2015).

El trabajo de Jorge Correa ha sido descrito como un ejemplo de lo que la educación y el arte pueden alcanzar, pues gracias a este binomio “ha logrado lo que nadie” (Secretaría de cultura, 2015): miembros de cárteles y pandillas rivales, trabajando juntos, haciendo teatro penitenciario.

Ya que más allá de las razones por las que se encuentran en prisión, a Correa le interesan los hombres y es con ellos con quienes trabaja, hombres que dejan de ser reclusos para convertirse en individuos con capacidad creativa, misma que les dota de voz para expresar su realidad y que les permite relacionarse con solidaridad fraterna y parte de una comunidad (Correa, 2011). En términos concretos, su labor no es formar actores, sino recuperar hombres…

> y recordarles su humanidad; bajar al infierno es ir al encuentro con la vida, ahí el escenario es un microscopio donde el hombre se abre y encuentra su libertad, se encuentra asimismo abierto en ese canal, cara a cara con sus verdades. (Correa, 2018, p. 5)

Jorge Correa ha trabajado en la mayoría de los recintos penitenciarios de nuestro país y ha logrado crear una metodología de trabajo teatral enfocada en personas privadas de su libertad y en condiciones de marginación. Por lo tanto, es indudable el valor de su labor, así como el conocimiento que tiene referente a los procesos teatrales en reclusión. La obra y metodología de Correa han sido documentadas de manera escrita y audiovisual, en el libro titulado *Buzo de Aguas Negras,* se narra su vida y su experiencia en las cárceles mexicanas. Entre sus principales aportes, destaca la forma en la que las personas privadas de su libertad son confrontadas con su realidad, su pasado y su futuro con el fin de transformar dicha realidad y así sumar a los procesos de reinserción social y transformación personal. El libro expone testimonios, entrevistas y las reflexiones personales de Correa y de quienes lo han acompañado durante su recorrido personal y teatral.

Sobre la vida y obra de Jorge Correa existe una vasta producción documental y académica, además de un número considerable de entrevistas y programas de televisión que dan cuenta de la importancia de su trabajo. Dadas las características de esta investigación, la atención se centrará en examinar las características de su metodología de trabajo con personas privadas de su libertad y algunas otras poblaciones vulnerables, como los migrantes. En el Sistema Teatral de

Readaptación y Asistencia Preventiva (STRAP) se define el teatro como "una ventana hacia afuera desde la prisión y a la vez, una visión hacia sí mismo que permite un replanteamiento de vida" (Correa, 2017, p.21). Correa (2017) relaciona el teatro penitenciario con el artículo 18 constitucional, ya que reconoce como su principal objetivo: la reinserción social. Por lo que, mediante éste, se busca que las personas privadas de su libertad sean capaces de analizar sus problemáticas mediante la escritura, la actuación y la expectación (p.22).

Como bien indica Ruth Villanueva, el teatro penitenciario es realizado en la mayoría de las veces por y para internos, ésta es una más de sus características (…) No es el tipo de teatro en el cual el artista interpreta el papel de alguien que no es, sino que se representan los propios papeles y se intentan descubrir formas de cambio y superación. (Villanueva, 2019, p. XIII). En STRAP, Correa (2017) define su trabajo como "teatro humano; no es cuestión de divertimento, ni teatro de otro objetivo. Es teatro para humanizar, teatro para sensibilizar, teatro para transformar, para reformar, para readaptar, para encontrar, para liberar." (p. 25) ¿Qué significa la aseveración anterior? ¿cómo lo logra?

En el caso de Correa y de quienes siguen su metodología, aun cuando trabajan dentro del sistema penitenciario mismo, como es el caso de Ruth Villanueva, en sus discursos o escritos pareciera que se encuentran dentro de un sistema aislado de las problemáticas políticas, sociales y económicas del país que lo alberga. Para quienes practican el teatro penitenciario lo complejo es el espacio carcelario en sí mismo, el cual se equipará a: aguas negras, sombras, muerte, infierno. A pesar de la fuerte carga negativa con la que se le dota, no se toma en consideración que "la condición del sistema penitenciario en México ha mostrado profundos problemas signados tanto por la sobrepoblación, como por la corrupción y las malas condiciones en las que se vive dentro de los centros de reclusión." (Cisneros,2014 p. 5) Todos ellos acaecidos por malas administraciones, por el desinterés de las autoridades, por la supuesta falta de recursos

económicos, entre otros, no por el simple hecho de ser una prisión. Pues, estos espacios "desde hace más de un siglo cumplen de manera eficaz su cometido de castigo, un castigo basado en un poder irreductible que se encuentra mediado por intereses múltiples" (Cisneros, 2014 p. 5).

¿Cuáles son esos intereses? Sin duda políticos y sobre todo económicos, tal y como se expuso cuando se habló de las implicaciones de certificar una prisión, al cumplir estándares internacionales que se traducen en recurso económico para el sistema penitenciario y en una simulación para las personas privadas de su libertad.

Ruth Villanueva, reconoce a la prisión como espacio obscuro, infernal, sucio, pero en sus textos dramáticos, ese espacio es el idóneo para cambiar. Por ejemplo, en la obra titulada *En prisión*, el interno no. 5 expresa

> Es que aquí la vida es difícil, ya ves que hay que valorarlo todo, para mí ha sido bueno conocer limitaciones, horarios, disciplinas; anteriormente me daba flojera llegar a mi casa porque me había aburrido de ver a mi mujer, ahora ansío que llegue el día de visita y se me hace corto el tiempo que la veo. Creo que la quiero más que antes, que la valoro, que nunca podría ya vivir sin ella. Mis hijos, ni se diga, ya no me molestan sus chillidos ni sus travesuras, ahora disfruto de sus risas. (Villanueva, 2019, p. 69).

Es tal el valor que le otorgan a la prisión, que tal parece que no se atiende a la realidad que se vive dentro de las cárceles nacionales, puede incluso parecer una postura comprometida o en función de lo que las autoridades penitenciarias buscan proyectar, un discurso institucional donde la transformación es posible a pesar de los pesares. Desde hace más de una década se habla del fracaso de la prisión en México, más allá de la infraestructura, la sobrepoblación, entre otros. Se habla y se reconocer un fracaso o una "crisis en términos de falta de intenciones y decisiones políticas para mejorar las condiciones de los internos" (Cisneros,2014 p. 11) como se verá en los

siguientes capítulos, donde la voz de las personas privadas de su libertad da cuenta de ello. Para ilustrar lo anterior, nuevamente en la obra En Prisión, el interno no. 5 refiere

> Ojalá y aprendamos a encontrar la libertad estando fuera de estos muros, porque muchas veces no se encuentra. Es uno esclavo de tantas pasiones, de tantos complejos y de tantas frustraciones que es más fácil encontrar la libertad en prisión que fuera de ella. ¿Sabes? La prisión te da una cosa buena, te hace sentir muy acabado, muy humillado, tan abajo, que camines para donde camines, es ir hacia arriba, porque más para abajo ya no puedes. (Villanueva, 2019, pp. 69-70).

En contraste con los fragmentos expuesto y escritos por Ruth Villanueva, es necesario mostrar la realidad de las prisiones mexicanas, donde lamentablemente si se puede ir "más abajo", donde se puede continuar delinquiendo, donde los distintos grupos delictivos forman sus propios autogobiernos al interior, donde "el alcohol y la droga se venden a cualquier hora: una lata de cerveza cuesta 30 pesos, una "24" -caja con el mismo número de latas- vale mil 200 pesos; una caguama 100; una grapa de coca se vende a 150… "si tienes suficiente dinero para pagar a la maña una renta semanal de 70 pesos, puedes meter un celular; por un radio hay que pagar 150 (sic)" (Cisneros,2014 p. 14)

Jorge Correa aborda el trabajo con los hombres privados de su libertad sin tomar en cuenta los móviles o los motivos que los llevaron a prisión, ya que una de las principales finalidades de su metodología es que quien practica este teatro "aprenda a vivir y convivir, más que a sobrevivir; por eso debe darse preferencia a temas que constituyan el patrimonio moral y jurídico del hombre." (Correa, 2017, p.22). Dando lugar a un teatro moralizante, didáctico, ejemplo de esto es el fragmento de la obra titulada *Sin libertad,*

> Licenciado Pérez. - (hablando para sí) Qué es lo que sucede en nuestras vidas, qué es lo que nos hace vivir y luchar sino el deseo de salir de las tinieblas, de rasguñar un poco la

> felicidad, de poder convivir con nuestros semejantes, de valorarnos a nosotros, nuestros logros, nuestro trabajo, nuestra salud y nuestra capacidad de dar, de amar, de entender, de conocer. Prisión debe ser escrita con P mayúscula y en donde quede claro que su objetivo es encontrar en cada ser que está Sin Libertad, el verdadero hombre, el que Dios creó a su imagen, no obstante, los fracasos…los años que al parecer son perdidos… el fin debe seguir siendo buscar la Readaptación del hombre. (Villanueva, 2019, p. 51).

Existen dos discursos que se traducen en posturas ante la prisión, principalmente latinoamericanas, el primero se caracteriza por una visión humanista de dicha institución

> saturado de buenas intenciones y de denuncias, cuyo propósito es promover un castigo menos inhumano (…) por otro lado está el discurso que nace a partir de los discursos de quienes habitan las prisiones, con los cuales se forma una imagen y prototipo del delincuente, o bien de aquellos internos que tienden a gozar de grandes privilegios como resultado de su estatus económico o criminal. (Cisneros,2014 p. 11)

Ambos se irán haciendo evidentes en cada una de las metodologías y discursos de las personas que trabajan desde la práctica teatral en espacios de privación de la libertad. A lo largo de esta investigación se ha hecho innegable que hablar de teatro penitenciario no es sinónimo de practicar teatro en las prisiones, la distinción se irá haciendo más clara conforme se expongan los móviles y los métodos aplicados por las distintas personas entrevistadas. Es importante subrayar que las personas privadas de su libertad no hablan de un teatro penitenciario, ellos y ellas se inscriben, practican y disfrutan el taller de teatro, sin más nomenclaturas. Detalle mínimo pero significativo en términos de las denominaciones y lo que pertenece a unos u otros. Si bien existe un creador del teatro penitenciario, es desde afuera donde ha sido necesario nombrarlo como penitenciario, es válido cuestionar el ¿por qué?

Para Jorge Correa (2017) "¡El teatro es una forma de vida! Actores somos todos nosotros, el ciudadano no es el que vive en sociedad ¡ES EL QUE LA TRANSFORMA!" (p.22). En esta breve frase se reúne la base de la filosofía y metodología del autor, por lo que vale la pena profundizar en los detalles y las características de la metodología STRAP. La cual, como ya vimos se basa en los postulados sobre la educación contenidos en el artículo 18 constitucional, además tiene un fuerte carácter didáctico y moralizante. Teniendo como máxima la encomienda de "No formar actores, sino de recuperar hombres." (Correa, 2017, p. 23).

Para saber cómo se logra dicha recuperación, es fundamental conocer a detalle el Sistema Teatral de Readaptación y Asistencia Preventiva. Es importante destacar que el estilo con el que está escrito dicho manual evoca constantemente a metáforas, reflexiones cargadas de emoción, lo cual puede complejizar la lectura e incluso poner bajo la lupa sus aseveraciones. Nadie pone en tela de juicio el conocimiento y la experiencia de Jorge Correa, sin embargo, es tarea de quienes hacen y de quienes estudian sobre el teatro con personas privadas de su libertad cuestionar hasta qué punto es posible aseverar que "El arte teatral, nuevo y antiguo, clásico y moderno, romántico y realista, es fantasía, acción, forma, sentimiento y poesía; en prisión es y será siempre el medio más efectivo para lograr que el interno cambie de juicios y actitudes para una verdadera reinserción." (Correa, 2017, p. 21).

De acuerdo con Correa para lograr la reinserción social utilizando el teatro como herramienta, se necesita más que conocimiento teatral, el autor habla de una condición emocional y psicológica que permite tanto a talleristas como a profesores conectar con las personas privadas de su libertad: ser también un interno. Tras una lectura exhaustiva del Sistema Teatral de Readaptación y Asistencia Preventiva, se exponen las principales dinámicas, métodos y acciones que el autor identifica como esenciales para poder llevar un proceso exitoso de creación y reinserción social a través del teatro. Jorge Correa reconoce que el método STRAP no se puede

aplicar de manera inmediata al iniciar el trabajo teatral con personas privadas de su libertad. Lo primero es generar vínculos de honestidad y confianza, para lo que Correa encuentra útil presentar a los alumnos el monólogo titulado "*Las trampas de la adicción*" o proyectar el documental *"Teatro penitenciario. Libertad desde la sombra"* en el que se expone su vida y obra. Ambos recursos, según el autor, funcionan como medios para introducir al grupo al teatro y como una forma de presentación del profesor. De manera oficial, la aplicación de la metodología varía entre 15, 30, o 45 días. De acuerdo con Correa (2017), no puede durar más de 5 semanas, aunque existen excepciones, donde ha podido trabajar de 3 a 5 meses (p.56).

Es posible resumir los principios del teatro penitenciario a partir de ciertas ideas e instrucciones que el autor ha compartido en distintas entrevistas y libros, esto va desde lo emocional y psicológico hasta lo físico y escénico. Inicialmente, es fundamental derribar lo que ha denominado como muros emocionales, para lo cual es fundamental que quien imparta talleres de teatro penitenciario, lo haga desde el amor. Concepto que define como

> una fuerza grave, una entrega que se da en el derrumbamiento lúcido y sin consuelo al consuelo imposible del otro. Es el Amor que no quiere remediar, ni tapar, ni cuidar o saciar al otro, es el Amor que se da en el vacío, que se entrega a acompañar al otro en la desolación profunda porque reconoce su propia desolación, reconoce que cada uno es una especie que se está extinguiendo y cuyo rugido no tiene correspondencia porque es inaudible, por eso ama, para escuchar lo que los oídos no pueden, pero el corazón sí (Correa, 2017, p.36)

Si bien, suena profundo, humano e incluso transgrede las dinámicas que dentro de la institución carcelaria se gestan, es necesario cuestionar cómo se aplica en la práctica este concepto, cómo mediante el teatro las personas privadas de su libertad pueden sentirse amadas, y sobre todo cuestionar si quienes imparten clases de teatro al interior de las prisiones son capaces

de amar, tal como Correa lo propone, a las personas privadas de su libertad. Existe una constante entre los talleristas entrevistados, la cual tiene que ver con un profundo sentimiento de empatía, un deseo real por transformar la cotidianidad carcelaria a través del arte, una emoción que se traduce en acciones que permiten tener relaciones que rompen con la rigidez de la disciplina en los espacios de reclusión.

Es bien sabido que lenguaje es fundamental para entender, describir y dotar de sentido la realidad, las palabras evocan, dan sentido establecen paradigmas y también los cambian (Sánchez y Gómez,2014, p.160). Prueba de ello es dejar de llamar reos, reclusos, internos a quienes habitan las prisiones, para denominarles personas privadas de su libertad. Esto ha cambiado las formas de interacción, las formas de verse unos a otros, tanto en el interior como hacia el exterior, dejando a un lado el delito cometido o el número asignado. Jorge Correa (2017), destaca como tercer pilar del teatro penitenciario el acto de mirar, lo describe como el momento en el que cada ser que es mirado, mira y cuando mira está aconteciendo ya una conexión (p. 37).

A partir de lo mencionado, es pertinente cuestionar hasta qué punto se ha romantizado el trabajo artístico con personas privadas de su libertad, hasta que punto se ha idealizado el teatro penitenciario. Donde pareciera, gracias a los discursos y argumentos de su creador, que el eje o el centro de dicho trabajo es la persona privada de su libertad. Empero, la estrecha relación con la institución carcelaria y la nula crítica o cuestionamiento a las formas, dinámicas, acciones, violencias que dentro de ella se ejercen; genera una dicotomía entre los objetivos y los medios del teatro penitenciario y la estructura carcelaria -con todo lo que ella implica-.

Para Correa (2017) el teatro penitenciario es la gracia, lo equipara a un vehículo divino producido por seres volcados a su divinidad, “ellos creadores, ellos hierofantes y hieródulas, ellos en lo sagrado de su oscuridad y abismo. Ellos siendo el propio misterio produciendo lo inimaginable (…)” (p. 37). ¿Cuál es esa producción inimaginable? Sus relatos personales,

generando una narrativa propia, hablando de lo que de otra manera no habrían podido hablar, he ahí la importancia del teatro penitenciario. En próximas líneas, se verá cómo esto se va transformando, modificando, generando nuevas formas y metodologías que dejan de ser teatro penitenciario, aun cuando también se hable de la práctica teatral con personas privadas de su libertad.

De acuerdo con su fundador, el teatro penitenciario, inicialmente se concibe para que las producciones teatrales creadas y ejecutadas por las personas privadas de su libertad, sean presentadas para sus compañeros sin acceso a público externo (p.57). Sin embargo, desde hace más de una década, las producciones teatrales han sido presentadas para público externo, de manera presencial al interior de las prisiones o de manera remota, gracias a la virtualidad.

En abril del año 2016 El Centro Mexicano de Teatro del Instituto Internacional de Teatro UNESCO, otorgó La Medalla *Mi Vida*, reconocimiento que se da a aquellos y aquellas que se han distinguido en la escena teatral en por entregar su vida al teatro. En ese año tocó el turno a Jorge Correa junto con personalidades como Salvador Sánchez, Luis Mario Moncada, Alberto Lomnitz, Teresa Valenzuela, Carlos Converso y Pedro Alonso. Durante su discurso de agradecimiento Correa reconoció como ángeles caídos con una segunda oportunidad a los reclusos con lo que se ha relacionado a lo largo de su carrera (Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016). Además de reconocer la existencia de compañías que secundan su esfuerzo, influyendo en impulsar un teatro de cambio social.

III.III La CTP del Foro Shakespeare: De Macbeth a La Mordida

Dentro de esas compañías, se encuentra la reconocida *Compañía de Teatro Penitenciario* del *Foro Shakespeare,* espacio independiente fundado en abril de 1982 en la Ciudad de México, destacado por su labor alrededor de las artes escénicas y otras expresiones artísticas como la

música, el cine y la literatura. El foro se reconoce como una herramienta para generar conciencia ante el contexto social y busca ampliar los referentes con el fin de propiciar una perspectiva humana y cultural más abierta (ForoSHKSPR, s.f.) Como parte de los distintos proyectos de impacto social del foro se destaca *La Compañía de Teatro Penitenciario*, creada en el año 2009 al interior de la Penitenciaría de Santa Martha Acatitla, ubicada en la alcaldía Iztapalapa en la Ciudad de México, con la finalidad de prevenir el delito e influir en la reconciliación social de los internos a través de la empleabilidad y profesionalización en teatro (ForoSHKSPR, s.f.) A partir de la descripción anterior, es posible comenzar a esbozar las diferencias entre los objetivos y posteriormente las metodologías que las distintas compañías, colectivos, talleristas, llevan a cabo al trabajar mediante el teatro en espacios de privación de la libertad.

La actividad de la *Compañía de Teatro penitenciario*, ha sido tan exitosa que hacía inicios del año 2025 estaba conformada por 16 personas privadas de su libertad, han lograrlo tener temporadas dentro y fuera de la peni, como comúnmente se le conoce. Gracias al apoyo del Foro Shakespeare y al trabajo constante de Itari Marta, fundadora de la Compañía y directora del Foro, así como al empeño de Valeria Lemus, coordinadora el área de Proyectos de Impacto Social del mismo y de *El77 Centro Cultural Autogestivo*.[7] Ambas han contribuido para conformar un grupo de trabajo tanto al interior como al exterior de la Penitenciaria, además de consolidar una metodología propia para la intervención dentro y fuera de prisión desde las artes escénicas, esta metodología atienda no sólo a las personas privadas de su libertad, sino también aquellas que ya han sido liberadas (Lemus y Marta, 2025, p. 50).

[7] Hasta hace algunos meses conocido como la casa de la Compañía de Teatro Penitenciario externa; se describe como "un espacio abierto, dinámico y de entrada libre para todo público, con una diversidad de actividades formativas, artístico culturales; de impacto social, vecinal, reflexión y debate. El77 CCA es el área de impacto social de ForoSHKSPR (ForoSHKSPR, s.f.).

Como ya se mencionó, el proyecto inició en el año 2009 gracias a la iniciativa del foro Shakespeare encabezado por Itari Marta y la Subsecretaría del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México. Como bien se ha señalado hasta ahora, las actividades artísticas en las prisiones mexicanas tienen cabida gracias a un marco más amplio que tiene que ver con educación, trabajo y deporte. Por lo tanto, como parte de la colaboración, se consideró que las personas privadas de su libertad que participaran de manera activa y constante en las actividades teatrales, pudieran sumar esas horas como parte de sus actividades laborales y sumar a los conocidos "beneficios." Estos son los mecanismos que permiten reducir la duración de la condena, siempre y cuando exista buena conducta, trabajo o participación en actividades educativas, laborales y deportivas.

Además de esa primera colaboración, cabe destacar que, a la llegada del *Foro Shakespeare* a la penitenciaria, ya existía un grupo de teatro conformado, gestionado y lidereado por los propios internos. El grupo se llamó *El Mago* y estuvo lidereado por Francisco, mejor conocido como "El lic", entre los mismos internos se realizaba la convocatoria para participar, sus presentaciones estaban marcadas conforme a las festividades del calendario: día de las madres, día de la independencia, navidad, entre otros (V. Lemus, comunicación personal, 06 de abril 2025). A partir de lo anterior, Itari Marta planteó la creación de un taller de teatro de cuatro sesiones, durante las cuales quienes ya formaban parte del grupo de teatro, pudieran conocer las herramientas teatrales de manera más formal. Sin embargo, se concluyó que, para lograr un proceso exitoso, era necesario proyectar y trabajar un producto final. Convirtiendo así, el taller de teatro en una serie de ensayos para una puesta en escena en particular (Lemus y Marta, 2025, p. 50).

Tal y como se expuso, la *CTP* tiene como objetivo la prevención del delito y la reconciliación social de los internos a través de la empleabilidad y profesionalización en teatro." (Compañía de Teatro Penitenciario, 2018). Por lo que las personas privadas de su libertad, además, de obtener

beneficios al participar en los talleres y producciones teatrales, también reciben un pago como reconocimiento a su tiempo y trabajo. Las dinámicas, la disciplina y los horarios dentro de las prisiones dejan poco espacio para el aprendizaje más allá de lo netamente laboral o educativo. Por lo que, al introducir la práctica teatral dentro de las actividades laborales en la penitenciaria, se posibilita una lectura distinta sobre dicha actividad, tanto para las autoridades, administrativos y personas privadas de su libertad. Para estas últimas, existe un mayor compromiso, pues al existir una remuneración económica por su participación en las diversas producciones, se aprecia como una vía real de empleo dentro y fuera la prisión (Lemus y Marta, 2025).

Además de la posibilidad de obtener beneficios legales y cierto recurso económico, existen otro tipo de beneficios que favorecen las dinámicas cotidianas, las relaciones humanas y la estancia en el encierro. Como bien lo describe Ismael Corona, fundador de la Compañía de Teatro Penitenciario Calacas y Diablitos, quien formó parte durante más de una década de la Compañía de Teatro Penitenciario externa del Foro Shakespeare, la primera razón para ser parte de la CTP dentro de la peni tiene que ver con que allá adentro

> no había nada que hacer, el teatro de cierta forma es catártico, te ayuda a estar en paz con tus propios diablos, hacer la paz con tus muertos, con toda la personita malvada que fuiste, y la segunda es lo económico, porque a partir de que funciona se vuelve una oferta laboral y tienes una economía aparte de que hagas una catarsis, te pagan por ello. Entonces, perfecto (I. Corona, comunicación personal, 12 de diciembre 2024)

Por otro lado, de acuerdo con Valeria Lemus, se generan formas en las que se resiste al encierro, al castigo y al silenciamiento, reconoce la creación de narrativas que se contrapongan al discurso hegemónico que criminaliza y deshumaniza a las personas privadas de su libertad (Lemus y Marta, 2025). A diferencia de la propuesta de Jorge Correa, la Compañía de Teatro Penitenciario busca crear espacios de escucha, afecto e imaginación, sin deseos de salvar, redimir

o hacer caridad con las personas privadas de su libertad. Convirtiendo el escenario en un lugar donde se piense más allá de la condena.

Con relación a lo anterior y estrechamente vinculado con la denominación *Teatro Penitenciario*, Itari Marta es tajante al decir "el teatro es teatro. Y punto" (Mansilla-Moya, 2023), reconoce la necesidad humana por poner etiquetas a todo, por lo tanto, hablar de Teatro penitenciario lo relaciona únicamente con el lugar dónde éste se realiza. "Y entonces si se hace en la penitenciaría se vuelve teatro penitenciario. Las circunstancias invitan a trabajar de cierta forma. El meollo del asunto es que hacemos teatro; sería un error segregar lo que hacemos del teatro en general" (Mansilla-Moya, 2023). La aseveración anterior, viene a dar cuenta de lo planteado en párrafos superiores, cada vez más grupos, colectivos y creadores se desmarcan del teatro penitenciario tal y como Jorge Correa lo plantea, lo describe y lo lleva a cabo.

Una de las grandes diferencias entre el trabajo de Jorge Correa y el de la CTP, es que el primero hace teatro para y por personas privadas de su libertad, a partir de temas que ellos mismos proponen y en contadas ocasiones cuentan con público externo. Salvo proyectos muy específicos como el del CEFERESO Núm. 12 ubicado en Ocampo, Guanajuato. Mientras que la CTP ha apostado a la profesionalización y por lo tanto, la exhibición de sus producciones para público externo, asemejándose a lo realizado hacía finales de la década de 1950 en la Cárcel Preventiva de la Ciudad de México, Lecumberri. La primera obra presentada dentro del Auditorio Juan Pablo de Tavira, en la penitenciaría de Santa Martha Acatitla entre 2009 y 2010, fue "Cabaret Pánico", texto basado en las obras "Ópera Pánica" y "Cabaret Trágico" de Alejandro Jodorowsky (Lemus y Marta, 2025).

Aquí vale la pena explicar el proceso que deben seguir los espectadores y espectadoras que deciden asistir a una función de teatro dentro de la Penitenciaría. En principio, se elabora un registro con nombre y día que se asistirá a la función, dicho registro se cierra los días martes, por

indicaciones y logística de la Subsecretaría del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México. Posteriormente, se recibe un formato con todas las indicaciones para el ingreso a la Penitenciaría, donde se solicita identificación oficial -INE, pasaporte, Cédula profesional o licencia de conducir-. En los meses posteriores a la pandemia, también se solicitaba el certificado de vacunación. Además de la solicitud anterior, se indican las pautas de vestimenta para el ingreso: existen 4 colores prohibidos en la vestimenta: azul (cualquier tipo de azul incluso mezclilla), blanco, beige; ya que son colores utilizados por los internos. A estos se agregan el negro y gris obscuro, por ser los colores utilizados en los uniformes del personal de seguridad.

Los colores permitidos, en el caso de la penitenciaria de la Ciudad de México y que difieren en otros espacios carcelarios del país, son: verde, rojo, morado, naranja, amarillo, rosa y gris claro. Se prohíbe el acceso con suéteres, chamarras, sudaderas con capucha o doble vista, ropa ajustada y entallada (ombligueras, minifaldas y tops), doble prenda, playeras sin mangas, pantalones tipo cargo, pantalón de mezclilla, gorras, short, bermudas, percadores, lentes obscuros, botas, celulares, radiorreceptores y transmisores, cámaras de vídeo y fotográficas, medicamentos. Se indica de manera clara, que únicamente se puede ingresar con identificación oficial.

Durante los primeros años de esta iniciativa, el costo del boleto era de $250 pesos por persona, el punto de reunión era a las 11:00 am en las instalaciones del *Foro Shakespeare*, ubicado en Zamora #7 Col. Condesa Del. Cuauhtémoc. El costo del boleto “constituye el sueldo de los actores y gastos operativos de las obras "El Mago Dioz”, “Ricardo III” y “Esperando a Godot.”” (El 77 Centro Cultural, s.f.) En el costo del boleto se incluye el transporte ida y vuelta, servicio de guardarropa y en años más recientes sumaron a éste un refrigerio y una botella de agua. Posteriormente, el punto de reunión se trasladó a las instalaciones del *EL77 Centro Cultural Autogestivo*, ubicado en Abraham González 77, Juárez, Cuauhtémoc.

En el año 2011, nace una de sus obras más conocidas, estudiadas y la más longeva: "Ricardo III, versión 0.3", basada en el texto clásico de William Shakespeare, con una escenografía mínima, "tiene como eje central el síndrome de Ricardo III, una incapacidad física que le genera el resentimiento y rencor hacia los demás y que sólo puede calmar con la muerte y el poder. Bajo la dirección y producción de *El Foro Shakespeare*, "Ricardo III" es un reflejo de las luchas encarnizadas del poder y las consecuencias de éste como vicio." (Compañía de Teatro Penitenciario de Santa Martha Acatitla, 2015)

La trigésimo novena *Muestra Nacional de Teatro* estuvo conformada por 40 actividades distribuidas dentro de las tres categorías de participación, destacándose las 24 puestas en escena que expusieron sus diferentes formas de teatralidad, poética, lenguaje teatral y modelos de producción (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2015). La dirección artística encargada de la selección de los proyectos, estuvo a cargo de Adriana Duch, Mariana Hartasánchez, Ángel Hernández, Luisa Huertas y Ramiro Osorio, quienes se encargaron de seleccionar de entre 329 proyectos[8] a aquellos que se destacaran por su "calidad integral y solidez en el trabajo práctico, investigación artística, trayectoria que sustente la propuesta, pertinencia en el contexto social, artístico y cultural, así como su contribución al desarrollo de lenguajes teatrales – tradicionales o emergentes – y en general, al avance teatral en el país." (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2015).

Uno de los momentos más destacados de la *CTP* con "Ricardo III, versión 0.3" fue su presentación en el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris en el marco de la *39 Muestra Nacional del Teatro* -en adelante MNT- en noviembre del 2018. Al finalizar la presentación, los integrantes de

[8] 294 puestas en escena, 20 acciones artísticas especiales, 14 experiencias y una postulación por referencia de terceros (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2018).

la *CTP* compartieron con el público los retos a los que se enfrentaron para llegar ahí, reconocieron la importancia de alcanzar la libertad mental y conocerse de manera introspectiva (Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, 2018).

Entre los años 2014 y 2018 nace la tercera producción de la *CTP* llamada El *Mago Dioz,* adaptación al cuento "el mago de Oz", la versión estrenada el 21 de marzo del 2015, presenta una mirada a la burocracia, la corrupción, el poder sobre los valores humanos.

> Cuenta la historia de Doroteo quién en un día que parecía rutinario llega a un mundo mágico con un retorcido camino amarillo por el cual deberá transitar en busca de un Dioz poderoso que nadie ha visto; ese Dioz es el único que puede hacer que los deseos de Doroteo se hagan realidad y que quizá lo regrese a casa bajo un costo elevado (Compañía de Teatro Penitenciario de Santa Martha Acatitla, 2015).

La producción contó con 20 personas privadas de su libertad, quienes se desarrollaron como actores, productores y técnicos. Hacia diciembre del 2016 alcanzaron las 280 representaciones del "Mago Dioz" en el Teatro Juan Pablo de Tavira al interior de la Penitenciaria de la Ciudad de México. Durante más de un año, cada sábado se llevaron a cabo las funciones de dicha producción, alternando con el último sábado de cada mes cuando se presentaba "Ricardo III, 0.3*"*. Es bien sabido que uno de los mayores retos del teatro independiente es la generación de públicos, por lo tanto, hablar de 280 representaciones en un espacio de privación de la libertad, no es cosa menor y podría explicarse desde distintas posturas. Una de ellas, relacionada con la calidad escénica, los temas expuestos en cada montaje, la segunda, la buena publicidad y promoción de la obra, la tercera, el éxito o interés suscitado a partir del espacio de representación y de las condiciones de los actores. Y una cuarta que puede responder a la conjunción de las anteriores.

Como comenta Ismael Corona, quien a partir de su experiencia con la obra titulada “La Espera”, reconoce que muchas personas acuden por intereses meramente artísticos, un público que gusta de un teatro sin etiquetas, en contraste con personas que nunca habían escuchado el concepto teatro penitenciario y acuden a las funciones por el interés de ver a una persona que estuvo en la cárcel, personas que, en palabras de Corona, tienen un estigma los actores (I. Corona, comunicación personal, 12 de diciembre 2024) y eso les provoca acudir a las funciones. Como bien indican Valeria Lemus e Itari Marta, funciones que se llevan a cabo desde un lugar marginal que sin lugar a dudas suscita una serie de emociones y curiosidades. Además,

> Los mensajes implícitos en la selección de cada una de las obras de la Compañía de Teatro Penitenciario buscan reflexionar sobre cuestiones muy humanas. También contribuyen a que la Compañía sea un espejo constante y crítico desde un lugar marginal. Se trata de un espejo que no busca mirarse a sí mismo de esa forma, sino más bien desde un lugar constructivo, sin olvidar que pertenece a una sociedad más allá de sus muros (Lemus y Marta, 2025, p. 58).

Ha de mencionarse que “El Mago Dioz”, se mantiene dentro de los parámetros de creación de la Compañía, pues mediante un trabajo grupal de reflexión y escritura, junto con nuevos talleres para sumar a su formación actoral, fue posible consolidar la producción y continuar el trabajo de consolidación de la compañía misma, tanto al interior como al exterior. Si bien, la obra se estrena en el año 2015, el proceso inicia antes de manera paralela con el nacimiento de *El77 Centro Cultural Autogestivo*, ubicado en una antigua casona en la colonia Juárez. Tal y como sucede en los procesos creativos alrededor de las producciones teatrales de la *CTP*, *El77* fue remodelado y adaptado con el esfuerzo y habilidades de quienes conformarían la *Compañía externa de Teatro Penitenciario,* dicho esfuerzo devendría en la creación de *El77*, el cual

> se convirtió en el espacio de trabajo para la Compañía, con un enfoque de apertura hacia la comunidad artística y local: un grupo de exdelincuentes y otros que no han sido "agarrados" (como dicen, a manera de broma) emprendiendo un centro cultural (Lemus y Marta, 2025, p.60).

Ya desde *El77*, la compañía produjo su cuarto espectáculo: "Esperando a Godot", la cual fue llevada al escenario sin alteraciones al texto original, fue dirigida por Itari Marta y Adrián Alarcón. Es importante mencionar que esta producción sentó el precedente para que Ricardo III, 0.3 pudiera presentarse en el Teatro Esperanza Iris. En septiembre del 2017, fue posible llevarla al foro principal del Foro Shakespeare gracias a la colaboración y apoyo de la Subsecretaría del Sistema Penitenciario, quien se encargó del operativo de seguridad que permitió que los actores salieran de la penitenciaría de Santa Martha Acatitla, para presentarse antes 190 espectadores. Demostrando que "el teatro en prisión también está diseñado para que suceda en el exterior." (Lemus y Marta, 2025, p. 61).

Si bien lo anterior es un gran logro en términos de reconocimiento y dignificación del trabajo teatral al interior de las prisiones mexicanas, posibilitando que esto mismo suceda con otros grupos y compañías que trabajan en espacios de privación de la libertad. Es necesario recordar y destacar el precedente sentado por el Grupo de Teatro Experimental de Lecumberri, el cual causó tal impacto que escritores y directores de la época, iniciaron la gestión ante las autoridades correspondientes, para que el grupo de actores de la Penitenciaria salga afuera, para representar su pieza en los teatros capitalinos. Convirtiéndose así en "un precedente mundial ya que sería la primera vez que una obra escrita por reclusos, actuada por reclusos y dirigida por un recluso, fuera mostrada en público" (Poniatowska, 1997, pp.47-48).

Hacia el año 2018, nace una producción más con la particularidad de ser una obra escrita en privación de la libertad. "Xolomeo y Pitbulieta", adaptación de "Romeo y Julieta" autoría de

Jesús Natanel, ganador del premio nacional de dramaturgia penitenciaria en 2017, quien narra la historia de amor de dos perros que viven en la frontera norte de México ofreciendo una reflexión sobre la convivencia y la migración (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017). Nuevamente, el proceso de montaje se caracterizó por un trabajo integral, donde los actores pudieron reforzar y aprender más sobre técnicas actorales como el clown, baile y contacto físico. De acuerdo con Camilla Brett, directora de la obra, fue "un proceso hecho con mucho amor, placer y esperamos que todo esto se pueda transmitir al público en general y a las familias que vengan a ver la obra" (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2017).

En años más recientes, la *CTP* concentró su trabajo tanto al interior de la penitenciaría como al exterior de ésta, desde *El77*, donde se produjeron y presentaron en más de dos temporadas, obras como: "La Mordida" (2016-24) dirección y creación colectiva con Artús Chávez, "La Espera" (2017-24) dirección y dramaturgia de Conchi León, "Las Hijas del Aztlán" (2018-2021) dirección y dramaturgia de Cess Enríquez, "Las 80 Mejores Amigas" escrita y dirigida por Juan Carlos Cuéllar (2014 y 2021-24), así como "Gretel & Hansel" (2022) dirigida por Itari Marta y dramaturgia colectiva de la *Compañía de Teatro Penitenciario*.

Sin dejar a un lado los procesos creativos y producciones desde la penitenciaria, ya que durante estos últimos años, nace una de sus obras más importantes: "MCBTH ruega por nosotrxs". Su relevancia radica en la manera de abordar y adaptar el texto, en la conjunción del talento, creatividad y trabajo tanto de la compañía interna como la externa, haber tenido que atravesar la pandemia acaecida por el virus sars-cov2 y hacerlo con excelentes resultados, pues fue presentada en el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris y obtuvo dos nominaciones en los Premios Metropolitanos de Teatro 2023: Obra del público a la experiencia teatral y Mejor Ensamble.

La obra se estrenó en noviembre del 2021 en el Teatro Juan Pablo de Tavira en la Penitenciaría de Santa Martha Acatitla, en la adaptación al texto original se abordaron, de manera crítica, temas como el patriarcado, el machismo, violencia estructural y de género, feminicidios, punitivismo. El proceso creativo relatado por Ismael Corona en entrevista para el periódico El Reforma, refleja de manera tangible, el resultado de los objetivos de la compañía, entre los que destaca “detonar procesos de creación escénica como herramienta de reinserción social y prevención del delito” (La jornada, 2022).

La adaptación de Ismael Corona, nace del cuestionamiento sobre las acciones de Lady Macbeth "¿qué pasaría si ella tomara todo el poder y cambia el final?" Parte de la inspiración para lograrlo, fueron las propias acciones y violencias de los actores. "Como somos personas muy machistas, pensaba en qué pasaría si otorgamos el poder a una mujer" (Bucio, 2022). Isma, como se le conoce dentro de la Compañía, habló de la complejidad del texto, de la dificultad para abordarlo y adaptarlo, para lograrlo se planteó otra pregunta ¿cómo explicaría Macbeth a un niño? Y fue a partir de la respuesta que desarrolló una estructura propia, comenzó un proceso de indagación sobre temas vinculados a la violencia, el poder, los homicidios y el entorno militar. Además, de crear un ritual personal para la escritura, que incluía el encendido de una vela y una oración, como mecanismo de concentración y conexión con el proceso creativo (Bucio, 2022).

Abordar temas como violencia de género dentro de un espacio de privación de la libertad, es ya un logro, llevarlo a escena es aún mayor. Lo anterior, al visibilizar actos, acciones, palabras, que forman parte de historias de vida marcadas por la violencia, el machismo, abusos, entre otros. De acuerdo con Corona, el proceso no fue fácil, el dialogo con sus compañeros fue complejo, relató que “uno de ellos, Cándido, le reprochó a Ismael: "Tu dramaturgia es una mamada". Y aunque no quiso compartir por qué opinaba eso, la crítica le provocó cierta satisfacción: "por lo menos provoqué ahí algo" (Bucio, 2022).

A lo largo de esta investigación, se tuvo la oportunidad de presenciar tres producciones de esta Compañía, la primera fue “MCBTH ruega por nosotrxs”, posteriormente “La Espera” y por último, “La Mordida”.

“MCBTH ruega por nosotrxs”, como ya se ha mencionado, fue estrenada y presentada al interior de la penitenciaria de la Ciudad de México, el costo del boleto fue de $350 pesos por persona, incluía: traslado a la penitenciaria, entrada a la función, un refrigerio y una botella de agua. El sábado 22 de junio de 2022 inició la experiencia escénica en punto de las 11:00 horas en las instalaciones de *El77 Centro cultural autogestivo*, ubicado en la calle de Abraham González número 77 en la colonia Juárez. La calle se caracteriza por las decenas de vulcanizadoras que ahí se localizan, entre tráfico, música y chiflidos se observa sobre la banqueta un pequeño pizarrón, a la izquierda una puerta que te lleva a unas escaleras que terminan en una sala de estar, una pequeña taquilla, productos a la venta y al fondo la cafetería. Pasando la sala de estar, llama la atención la imagen de la santa muerte sobre un mostrador, con una vela encendida y algunas flores.

Las y los espectadores comenzaron a llegar, todos debían pasar al mostrador a registrarse, asegurase que estaban en la lista de ingreso, mostrar la identificación oficial y el certificado de vacunación. Durante la espera, había charlas tímidas, sonrisas amables, la mayoría de quienes estaban ahí, irían por primera vez a una función de teatro al interior de una prisión, otros más era la primera vez que entrarían a una prisión. Poco antes del mediodía, pidieron entregar todas las pertenencias que no permiten ingresar a la peni, fueron enfáticos en llevar únicamente identificación oficial y certificado de vacunación. En mi caso, habría una excepción, podría ingresar con lapicero y libreta.

A las 12 horas arribó un pesero, como se les conoce a los autobuses urbanos en la Ciudad de México. La experiencia escénica comenzó poco después de haber abordado el autobús, Valeria

Lemus y Javier Cruz, pasaron al frente del transporte, se presentaron y comenzaron a relatar historias relacionadas con la labor de la CTP, El77 y la obra. Sobre esta última, hicieron alusión a la leyenda sobre "Macbeth", la cual dice que es una obra maldita y que, con solo mencionar el nombre en un teatro, atrae mala suerte. Para confirmarlo, compartieron que uno de sus compañeros se suicidó durante el montaje de esta producción, invitaron a no tener miedo, a dejar las malas energías, a tomar un baño después de la visita a la penitenciaría e incluso, poner un vaso de agua debajo de la cama.

Continúan la charla con historias sobre sucesos misteriosos que acontecieron en El77, compartieron la historia de "el señor de la pipa" y el día que se voló la bocina mientras estaban transmitiendo el podcast *Movidas penitenciarias*. Javier fue enfático al decir que "Muchas veces queremos negar las cosas y nos vamos a la lógica", posteriormente expresó la razón por la que la imagen de la santa muerte estaba en el mostrador. "Yo tengo a la muerte en la oficina, los únicos días que la sacó es cuando tenemos función y en el día de muertos (señala donde la trae tatuada en el cuerpo) de ese tamaño es mi miedo." El recorrido continúa y el paisaje urbano comienza a cambiar, varios observan por las ventanas y Javier expresa: "Ya se ve medio culero el pedo."

Poco antes de llegar a la penitenciaria, Valeria cuenta que como compañía han decidido hacer un ritual antes de cada función: "oramos al abrir y cerrar la función." Posterior a esto, entregaron unos pequeños listones rojos como símbolo de protección. Al llegar a la penitenciaria, se observan las torres de vigilancia, unas altas palmeras con más de cinco cotorros, el edificio que alberga a las mujeres, ropa tendida en las ventanas, rejas, manos saliendo de ellas, concreto en las calles y en las paredes. El ingreso al centro penitenciario se realizó por un acceso distinto al habilitado para visitantes, comúnmente conocido como la aduana; junto a ésta había otra puerta, donde se hizo hacer una fila, cada persona era nombrada y se acomodan de acuerdo a la lista de registro.

En el primer filtro de seguridad, se entregan las identificaciones, y proporcionan un gafete numerado, sellan el brazo de cada asistente, piden pasar uno por uno frente a una cámara y estar frente a ella 5 segundos para tomar una fotografía. Posteriormente, se efectuó una revisión corporal en los baños del área, los hombres fueron revisados por un custodio, las mujeres por personal femenino. Pasando este filtro, se llega a una reja donde nos registramos en una libreta, cuando todo el grupo se hubo registrado, el personal de custodia indicó "a partir de este momento vamos a seguir a mi compañero, nadie se puede detener a nada." Ingresamos a la peni, comenzamos a ver personas privadas de su libertad, hombres con playera azul marino, pantalón de mezclilla y botas, letreros de venta de comida: se venden hot dogs, café $15, hamburguesas, tacos, entre otros. A lo largo de los pasillos colocados en mesas se observan los juguetes y piezas de madera que elaboran en los distintos talleres. Del otro lado se observan espacios con algunos bastidores, sillones viejos, pinturas. Pasando esa zona, entramos a un pasillo amplio y obscuro, nos detenemos, entre las miradas de las personas privadas de su libertad: unos sonríen, otros evaden, unos más mantienen la mirada fija. Del lado derecho, aparece una puerta grande, entramos al teatro Juan Pablo de Tavira.

Se escucha música en vivo, el Rey está cantando, alrededor las butacas acomodadas en forma de arena, al entrar nos ofrecen una copa de vino -copa de plástico con jugo de uva-, tomamos nuestros lugares, tercera llamada, tercera. Comienza la función. Durante la función, no hubo tiempo para notas, la obscuridad, los textos, la intensidad de las actuaciones requerían la atención plena. Estaba segura que habrían muchas reseñas, artículos e información sobre el montaje, era momento de disfrutar el acontecimiento teatral.

> Entre música en vivo y textos audaces, la obra resignifica a las mujeres de la historia, a las brujas, a quienes no han tenido voz, y busca hacer frente a "los estigmas en torno a los comportamientos femeninos –las etiquetas–, toda vez que los personajes son eso, pero

> más, mujeres sin culpa. Por ello, aquí personificamos a las brujas, a las *ladies* que no tienen miedo de levantar la voz ni de salir a las calles", asegura la directora (La Jornada, 2022).

Tres fueron los momentos más significativos durante la función, el primero fue cuando, desde un enfoque crítico al sistema penitenciario y lo que éste representa, en voz de Lady Macbeth, se escucha: "Podríamos quitar las cárceles, arriba el antipunitivismo." La potencia de la frase es aún mayor, pues transgrede el espacio en el que es expresada, hablar de quitar las cárceles dentro de una. El segundo momento, fue el final de la obra, cuando el elenco comienza a bailar e invita al público a hacerlo con ellos, de fondo una cumbia y los actores bailando uno a uno con espectadores y espectadoras. Para Valeria Lemus, el escenario es un ejercicio de libertad y este se evidenció a través del texto y la interacción con el público.

Al finalizar la función se llevó a cabo un ejercicio de diálogo entre la compañía y el público. Las preguntas permitieron conocer más a profundidad y de viva voz la labor, el impacto y las dinámicas de la compañía. En principio, se destacó que la adaptación fue un ejercicio colectivo iniciado por Isma, y que la totalidad del grupo aportó a la estructura dramática. Se cuestionó sobre el proceso para ser parte de la compañía, Itari Marta expresó que anteriormente se realizaba una convocatoria, se ponían letreros y se invitaba a sumarse al proyecto. Fue enfática al indicar que no todos se quedan, en tanto, el teatro es selectivo y exigente, requiere de responsabilidad y disciplina. Así que "El teatro te selecciona solo, el teatro solito te dice si puedes o no estar, si te puedes quedar o no." Para el momento de la función, la convocatoria había cambiado, la invitación se hacía de boca en boca: quienes ya son parte del proyecto invitando a otras personas, "es algo mucho más hermanado, se hace comunidad."

Con relación a este tema, Ismael Corona reitera la importancia de los beneficios al ser parte de la *CTP*, pues al lograr que el teatro se asuma dentro de las actividades labores y pedagógicas, se

puede apelar a la obtención de un beneficio con los jueces, es decir, reducir un día el tiempo de la sentencia. Además, al ser una compañía constituida por 15 años “es un mega trampolín para obtener tu libertad, el compromiso es diferente, porque una era para tu persona, pero aquí ya es desde otro lugar, y yo era muy sincero en ese sentido y se los hacía ver.” (I. Corona, comunicación personal, 12 de diciembre 2024).

Entre los distintos temas que se cuestionaron, se habló de la apertura o no del sistema penitenciario ante un proyecto como éste, la respuesta en ese momento fue bastante clara y esperanzadora, sin embargo, considerando el contexto actual, mismo que será descrito en líneas posteriores, adquiere una nueva dimensión con relación a las autoridades dentro del sistema penitenciario nacional y su compromiso con la reinserción social y el bienestar de las personas privadas de su libertad.

> Es un proceso que nos ha llevado 13 años, hay personas que nos obstaculizan, que no entienden del arte, no es el sistema penitenciario, son las personas. También ha habido personas generosísimas que nos han permitido estar aquí 13 años, tampoco es miel sobre hojuelas. Existen personas punitivas que les gusta castigar… No sabemos cuántos años va a durar este proyecto, es totalmente de voluntades. (Itari Marta, 2022)

Hoy se sabe que las voluntades no fueron suficientes y que después de 16 años de labores, permanencia, mejoras a la infraestructura del teatro Juan Pablo de Tavira, temporadas teatrales, opciones laborales y recreativas para las personas privadas de su libertad en Santa Martha Acatitla.

> a partir del momento en que la Subsecretaría del Sistema Penitenciario se integró a la Subsecretaría de Seguridad Ciudadana se ha imposibilitado nuestro trabajo desde hace seis meses impidiendo el acceso a la Penitenciaría, y después de una serie de reuniones,

> mediante un oficio concluyen que no se puede dar continuidad al proyecto (Foro Shakespeare, 2025).

A pesar de lo que hoy está sucediendo con la *Compañía de Teatro Penitenciario*, queda claro que la suma de voluntades posibilita proyectos en espacios y con poblaciones que la mayoría de las veces no son atendidas. Entre esa suma de voluntades, deben destacarse aquellas personas que formaron parte de los distintos proyectos de la compañía, mediante sus textos, direcciones, talleres u otros. Con relación a esto, destaca "La Espera", obra escrita y dirigida por la reconocida dramaturga yucateca Conchi León, inicialmente se relataba la historia de cuatro hombres que estuvieron presos en Santa Martha: un homicida, un violador, un ladrón de autos y un asaltante a mano armada. Cada uno compartía sus historias de vida, sus recuerdos, las causas que los llevaron a delinquir y su estadía en prisión.

Actualmente representan solo dos de los cuatro monólogos, la producción ha quedado a cargo de la *Compañía de Teatro Penitenciario Calacas y Diablitos*, integrada por Ismael Corona, Javier Cruz y Juan Luis Hernández, quienes estuvieron privadas de su libertad, cumplieron sus sentencias y fueron parte de la Compañía externa de teatro penitenciario del foro Shakespeare durante 11 años. Desde el estreno de la obra hasta ahora, cuentan parte de su historia de vida, y como bien indicó León: "lo cambiaron todo para ensayar, disciplinarse e integrarse a un nivel semi-profesional en la actuación. El que no vuelvan a delinquir es la prueba de que la utopía es posible" (Secretaría de Cultura, 2018).

Cada elemento en escena está utilizado para ilustrar el texto dramático, tras dos minutos de un escenario vacío y música de fondo, los actores aparecen en el escenario para girar un trompo y repetir: "A veces nos toca estar abajo, a veces arriba, a veces solo giramos sin saber a dónde vamos a parar. La vida gira y nosotros giramos con ella, pero la vida puede darse la vuelta completamente" (Secretaría de Cultura, 2018). Trompos, carros de juguete, una patineta, rines de

auto, tiza en el piso y los muros, navajas imaginarias, vasos de agua, semillas, letreros son solo algunos de los elementos que enriquecen la puesta en escena.

El acierto de Conchi León es narrar con crudeza y a su vez con mucha sutileza el testimonio de los actores, es ahí donde reside la importancia de los objetos y sobre todo de los testimonios. Cada monólogo surge a partir de la respuesta a preguntas específicas, como: qué los lleva a delinquir, qué perdieron en la cárcel, qué aprendieron, qué es lo primero que hicieron al salir de ella, cuál es su relación con Dios, y cómo tratan de reconstruir su vida". (Secretaría de Cultura, 2018) Andrés Kalawski, dramaturgo chileno, da la pauta para extender las reflexiones sobre el teatro testimonial: "para que un texto dramático sea considerado teatro testimonial, los testimonios tienen que dar forma a la estructura misma de la obra, exhibir su calidad oral y demostrar una relación referencial con la experiencia sensible del narrador original" (Kalawski, 2016, p. 29)

Por su parte lo relevante en "La Espera" es que los actores son quienes relatan su propio testimonio teatralizado, a partir de ello, vale la pena preguntar ¿ante quién se encuentra el espectador: un actor, un ex recluso, un criminal reinsertado en la sociedad? ¿cuál es el impacto en los espectadores ante historias violentas, crudas y reales que están delante de ellos de forma teatralizada?

Con el fin de abonar a la respuesta de los cuestionamientos, vale la pena conocer la trayectoria de Ismael Corona y su vínculo con el teatro. Hace más de una década, en el año 2013, Corona alcanza la libertad y es asignado al programa de externación en la Comunidad Externa para Adolescentes en Conflicto con la Ley. Colaboró de manera cercana en un proyecto de exhibiciones cinematográficas de producciones proporcionadas por el Goethe-Institut y el Instituto Francés de América Latina (IFAL). Fue en este tiempo cuando comenzó a tener una

relación más cercana con Javier Cruz e Israel Rodríguez, ambos integrantes de la *CTP*. De acuerdo con Ismael

> Ese fue el primer acercamiento al Foro Shakespeare y a la labor teatral dirigida por Itari Martha, en un contexto de talleres de formación. En ese momento, no tenía experiencia en actuación, producción o dramaturgia; mi participación se limitó a aproximadamente tres sesiones de trabajo teatral. Posteriormente, egresé del Centro San Fernando y fui trasladado a la unidad de alta seguridad para menores, conocida como "Quiróz", donde, en el marco de otro proyecto, se me otorgaron dos medidas cautelares: libertad asistida y formación académica. En cumplimiento de estas medidas, cursé actividades vinculadas con la cultura, la pedagogía y la psicología. (I. Corona, Comunicación personal, 12 de diciembre 2024)

Desde entonces y hasta la fecha Ismael Corona ha mantenido una carrera activa como actor, productor, dramaturgo y profesor de técnicas como la serigrafía, además de conferencista sobre el impacto social del teatro con poblaciones vulnerables. Gracias a los talleres brindados por la CTP, a sus participaciones en los distintos montajes de la misma y a su labor en el C77, el cual describe como un espacio para el desarrollo de proyectos escénicos y artísticos desde diversas disciplinas. Bajo la premisa del trabajo colectivo y la colaboración, fue de esa manera y en ese espacio, donde se gestaron producciones como "La Espera", "Las Hijas del Aztlán", "Las 80 mejores amigas" y "La Mordida".

Sobre esa última producción, es necesario conocer el proceso creativo, la experiencia y las impresiones de Artús Chávez, director de la obra y quien se ha desarrollado como actor y director de teatro, especializado en clown. Artús describe "La Mordida" como un show clown donde se habla de un tema serio. El trabajo de Chavéz con la *CTP* inició gracias a la buena relación que ha llevado con el *Foro Shakespeare*, el cual reconoce como su casa, una relación de más de una

década le ha permitido proponer y colaborar de una manera mucho más sencilla y abierta. Además de tener una muy buena relación con Itarí Marta, quien lo invitó a dar un taller de clown a la peni durante algunos miércoles en los que ella estaría ausente. Ese fue el primer encuentro con la *CTP* de manera formativa, antes había tenido la oportunidad de conocer como espectador el proyecto al asistir a una función de "Ricardo III, versión 0.3".

> Años después... Me ofrece Itari la posibilidad de dirigir una obra para la compañía de teatro penitenciario externa, los que ya están dentro del 77 famoso (…) Entonces yo empecé a trabajar con ellos, y lo primero que hicimos fue como pasar unas sesiones jugando, improvisando, haciendo ejercicios de actuación de lo primero que les pedí era como que... pues que me contaran anécdotas de... que recordaban de su infancia, cosas bonitas, cosas feas, les pedí que me contaran cómo era la vida en la cárcel. (A. Chávez, comunicación personal,07 de abril 2022)

El impulso inicial fue realizar un montaje sobre la libertad, la prisión, pero gracias a los ejercicios anteriores, Artús se da cuenta que aun cuando formaban parte de la compañía externa, ellos habían tenido la doble desgracia de haber estado encerrados y de vivir dentro de una institución gubernamental, donde el día a día está marcado por la corrupción y la burocracia,

> todos sabemos lo que es lidiar con el ISSTE y con el IMSS, y con el SAT (…) con el INBAL, que medio funcionan y que medio no funcionan, y medio que lo pegan con chicle, al contarme todo esto de que había que pagar por ir al baño, por tener papel de baño y todo esto, dije vamos a hacer un show. Y es así como surge *La Mordida.* (A. Chávez, comunicación personal,07 de abril 2022)

¿De qué trata "La Mordida"? Se trata de la historia de un hombre que llega a una oficina delegacional a conseguir un sello para poder continuar con su puesto de tacos. Durante el proceso se enfrenta a una serie de negativas absurdas, que lo empujan a dar mordida, a lo que él se niega

y no puede avanzar por más que se esfuerza en hacer el trámite de la manera correcta, cubrir los requisitos, esperar su turno, reunir los papeles solicitado, etcétera.

> hasta que la última parte del show, que ya perdió la libertad porque lo arrestan, que ya perdió la paz porque se vuelve loco de desesperación y de ira, que ya perdió el papel y una serie de cosas tremendas de su pobre negocio de tacos al pastor los otros le dicen, bueno, ¿vas a dar mordida o no vas a dar mordida? Y él le pregunta al público, ¿les doy o no les doy? Y todo el público normalmente dice, ¡noooooo!. Entonces los de la delegación le dicen, bueno, y se ponen a jugar matatena, este dura como 30 segundos. Se termina y le dicen ¿entonces? ¿le doy o no le doy? Y el público, no y entonces dicen ellos, bueno, y se ponen a jugar avioncito. ¿Les doy o no les doy? Y el público, no, bueno, y entonces se ponen a jugar a las escondidas y así, entonces diseñamos como una lista como de 25 juegos para que el público dijera, sí, dale ya, por favor, dale, porque nos queremos ir a nuestras casas y yo les dije, no ceden, aunque tengan que volver a empezar el primer juego, no ceden hasta que el público les grite que sí y siempre pasa que en un punto ya el público dice, sí, dale, uno, y ya con uno que diga, se les da mordida, todos bailan mambo, se termina el show y ya lo último es que el personaje está en su taquería vendiendo tacos, muy feliz y muy contento y llegan los de la delegación a pedirle la cuota… el panorama del show no era alentador, porque el país no es alentador en ese sentido, pero era muy divertido y hacía mucho, pues como reflexionar a la gente. (A. Chávez, comunicación personal,07 de abril 2022)

Sin lugar a dudas, quienes han tenido la oportunidad de ver esta producción, hablan de las muchas risas y de la frustración que se genera al ver cómo el trámite no avanza. “La Mordida” fue parte de las tres producciones con las que la Compañía de teatro penitenciario externa, se despidió de *ElC77* en diciembre del 2024. Mediante un comunicado en sus redes sociales el centro cultural informó que la unidad de integrantes externa de la *CTP* conformaría un trayecto

de vida alterno e independiente a la sede en cuestión, con el fin de seguir el quehacer escénico desde nuevas perspectivas y que en adelante la agrupación se denominaría *Cía. de Teatro Penitenciario Calacas y Diablitos. ElC77* reiteró su compromiso y labor con las personas privadas de su libertad al interior de la Penitenciaría de la Ciudad de México, agradecieron el camino transitado, los saberes, las experiencias compartidas. (Comunicado, 2024)

Como parte de la despedida e inicio del nuevo proyecto, los integrantes de la ahora llamada *Compañía de Teatro penitenciario Calacas y Diablitos*, anunciaron una breve temporada titulada "la última y nos vamos" durante la cual interpretaron "La Mordida", "La Espera" y "Las 80 mejores amigas". De acuerdo con los organizadores, éstas tres producciones "reflejan la esencia y el espíritu de nuestra Compañía" (Compañía de teatro penitenciario, 2024). Entre sus integrantes se encuentran Ismael Corona, Javier Cruz y Juan Luis Hernández, durante los primeros cuatro meses del año 2025, *Calacas y Diablitos* se ha presentado en distintos escenarios del Estado de Morelos, con el mismo repertorio de su despedida. Durante este tiempo ha contado con el apoyo del actor, director y productor de teatro Juan Carlos Cuellar, quien tuvo la oportunidad de enseñar y dirigir al interior de la Penitenciaría de Santa Martha Acatitla y que ahora se suma a este proyecto como compañero de trabajo.

Los comunicados, reestructuras y cambios siguen vigentes, el pasado 07 de abril del 2025, en las redes sociales de la Compañía de Teatro Penitenciario, así como del *Centro Cultural Autogestivo el 77* se anunció que

> a partir del momento en que la Subsecretaría del Sistema Penitenciario se integró a la Subsecretaría de Seguridad Ciudadana se ha imposibilitado nuestro trabajo desde hace seis meses impidiendo el acceso a la Penitenciaría, y después de una serie de reuniones, mediante un oficio concluyen que no se puede dar continuidad al proyecto (Foro Shakespeare, 2025).

Ante la sorpresa, de más de una centena de creadores, talleristas, actores y actrices que conocían o fueron parte del proyecto de impacto social del *Foro Shakespeare* al interior de la Penitenciaria de la Ciudad de México, se anunció que tras 16 años de trabajo ininterrumpido el equipo de Impacto Social de *Foro Shakespeare* da por concluida su contribución tanto al interior de la penitenciaría como con cualquier proyecto relacionado con la Compañía externa, ahora Calacas y Diablitos. En el comunicado que circula en redes sociales y prensa nacional, Consejo Directivo de Proyectos de Impacto Social del Foro Shakespeare A.C. fue contundente al evidenciar las razones por las cuales se tomó la decisión.

En primer lugar, se evidenció la violencia de género ejercida por parte de las autoridades penitenciarias, quienes, ante una iniciativa liderada por mujeres, mostraron escasa disposición para proporcionar espacios y horarios adecuados para la realización de talleres y presentaciones, En segundo lugar manifestaron el sentir de muchas de las personas que conocemos el sistema penitenciario nacional, una especie de desesperanza y resignación ante un "sistema de impartición de justicia en México, donde se impone la violencia patriarcal de obstaculizar, impedir y frenar una mínima curaduría del trabajo transformativo y esto está ocurriendo claramente en varios niveles del gobierno" (Foro Shakespeare, 2025).

En términos generales y enlistado cada uno de los logros de la *CTP*, durante 16 años la Compañía de Teatro Penitenciario logró presentar más de 500 funciones, participó en cuatro Muestras Nacionales de Teatro, logró la apertura y gestión de un centro cultural autogestivo, fue acreedora del Premio METRO/CDMX emitido por la Academia Metropolitana de Teatro (AMdT) en 2020, obtuvo varias nominaciones al mismo premio, acreedora del Premio CIUDAD (Categoría Artes Escénicas en 2019) otorgado por Premios CIUDAD, además de diversos reconocimientos emitidos por la DGTAP y la Subsecretaría del Sistema Penitenciario en los años 2013, 2014, 2015, 2016, 2018, y 2019, en los que se reconoció "el impacto positivo en las artes

escénicas al interior de prisión por un trabajo ininterrumpido y en colaboración con la Subsecretaría durante más de 16 años en el proceso de Reinserción Social de los PPL (Personas Privadas de su Libertad). Además de lo anterior, fue promotora de talleres de escenografía, serigrafía, composta y huertos comunitarios, todos gestionados al interior del centro penitenciario (Foro Shakespeare, 2025).

Sin duda alguna es imperante la necesidad de proyectos como este al interior de las prisiones mexicanas, ha sido lamentable ser testigos de la obstaculización y falta de apoyo para dar continuidad a uno de los referentes más importantes de teatro penitenciario en América Latina.

III.III Dramaturgia penitenciaria: textos, testimonios y Casa Calabaza.

Hasta ahora se ha abordado a cabalidad el quehacer teatral de dos de los principales exponentes del *Teatro Penitenciario* en México. Al ser dos de los principales, también son dos de los más estudiados, de quiénes existen más notas periodísticas, reportajes, documentales, entre otros. Sin embargo, existen otras iniciativas, grupos y colectivos que han sumado al trabajo teatral en las prisiones mexicanas desde distintas trincheras. Tal es el caso del *Colectivo Escénico el Arce* y de Denise Anzures, el primero se reconoce como

> una compañía que ha trabajado muy de cerca el fenómeno de Teatro Penitenciario, en especial, la dramaturgia penitenciaria, lo que nos ha permitido conocer a profundidad la riqueza literaria de los textos que escriben las internas. Queremos visibilizar el quehacer de las escritoras y los escritores dentro de los centros de reclusión, llevando a escena en el campo profesional de circulación del teatro en México, textos suyos, -como es el caso de Casa Calabaza de Maye Moreno-, con el propósito de que puedan tener no solo un reconocimiento artístico, sino también un ingreso económico que les permita mejorar sus

> condiciones de vida, así como la situación jurídica de sus expedientes. (Colectivo Escénico El Arce, s. f.)

A diferencia de las experiencias antes descritas, este colectivo concentra sus esfuerzos en el poder de la escritura, dando pie a lo que han denominado como dramaturgia penitenciaria. Mediante talleres de dramaturgia, donde se aborda la educación estética, han logrado la creación de ejercicios escriturales que han traspasado las fronteras de las prisiones y llegado a los escenarios.

Dramaturgia penitenciaria

De acuerdo con el *Colectivo escénico el Arce*, escribir es un acto de fe, es un afán de narrarse a sí mismo, siempre persiguiendo el hilo de la propia existencia. Retoman las palabras del escritor estadounidense Paul Auster, para enfatizar que escribir es una cuestión de libre albedrío, un acto de supervivencia; y al pensar en aquellas personas que escriben en territorios marginales, cuestionan ¿qué combate interno puede generarse en un autor que acaba de cometer un crimen? (Casa Calabaza, 2023). A esta interrogante se pueden sumar otras ¿de qué forma viven la escritura las personas privadas de su libertad? ¿es posible alcanzar la libertad de manera simbólica o verdadera?

Durante una de las visitas a *ElC77*, se encontraba ahí “Doña Fabi”, como todos la nombraban junto con su nieto. Fabiola Hinojosa, fue una mujer privada de su libertad, que escribió, actuó y dirigió en el Centro Femenil de Reinserción Social Santa Martha. La conversación con doña Fabi fue corta pero suficiente para abordar temas tan importantes como la escritura, las casas de medio camino, las razones por las que muchas de las mujeres llegan a las prisiones, así como la obtención de beneficios y la libertad.

Doña Fabi no contó su delito ni las razones por las que estuvo privada de su libertad, compartió que tanto ella como su hija y su hijo estuvieron tras las rejas, mencionó que "la mayoría de las chicas que estamos en reclusión, estamos llevadas por un varón." Aquí podemos dejar volar la imaginación y pensar en las redes de narcotráfico, las mulas, la trata de blancas, "la pobreza, la necesidad, el engaño, el infortunio, el momento inoportuno y hasta el azar se conjuntaron para que las mujeres perdieran su libertad" (Silva Núñez Miranda, 2023, p. 29). Estando ahí, privada de su libertad, Fabiola Hinojosa reconoce que no se sabía tan creativa, ahí se dio cuenta de su creatividad. Participó en distintas actividades culturales, pues con 27 años de sentencia, obtener un beneficio es de gran ayuda. Hinojosa comentó "cuando estás en reclusión, tienes un beneficio. Hoy vístete de puerquito y vas a tener un beneficio" (F. Hinojosa, comunicación personal,22 de febrero 2024), ese fue por mucho tiempo el aliciente para hacer teatro, para trabajar y para escribir. Fue gracias a la escritura que alcanzó la libertad. "Tuve una sentencia de 27 años y salí a los 15 años, gané el beneficio por participar en teatro varias veces, escribí y mi texto estuvo en el libro *Cicatrices en el alma* y ese libro me dio la libertad." (F. Hinojosa, comunicación personal,22 de febrero 2024)

Cicatrices en el alma reúne la letra de 11 autoras privadas de su libertad en distintos reclusorios del país. En él, se narran las "violencias, adicciones, pobreza, carencias emocionales, reflejo de problemas sociales que vivimos. En varios casos, confiesan que en prisión se han encontrado con la solidaridad, amistad, disciplina" (Documentación y Estudios de Mujeres, A.C., 2024, p. 25). El libro fue producido y editado por la Asociación Civil sin fines de lucro *Documentación y Estudios de Mujeres*, quienes buscan visibilizar las historias de mujeres de distintas edades y condiciones de vida a través de sus autobiografías. El ejemplo anterior, permite transitar hacia otras iniciativas independientes, artísticas e incluso institucionales. Permite dar

cuenta que cada vez se suman más asociaciones civiles, colectivos, e instituciones que buscan mediante el arte, sumar y transformar la realidad carcelaria.

Elena de Hoyos en el texto titulado "Construcción de identidades por medio de la escritura en espacios penitenciarios femeniles" reflexiona sobre

> cómo el arte vincula a la persona recluida, primeramente, consigo misma, y en ese proceso de autoaceptación puede mostrarse a la sociedad, desde su condición humana. (…) Partiendo de la escritura, se ha despertado el interés por la expresión plástica, el teatro, la danza, el cine, etc. Existe una idea de que solamente las personas de mucha cultura pueden ser escritoras o artistas, por lo cual, son pocas las mujeres que se atreven a participar en los talleres de escritura. Cuando éstos se combinan con otras formas de expresión artística, se libera la creatividad y se diluyen muchos de los miedos que impiden a las mujeres expresarse (de Hoyos, resistencias penitenciarias, p. 201).

Por otro lado, es necesario hacer una distinción entre el ejercicio escritural antes descrito y la dramaturgia. La segunda, es el trabajo realizado por un autor o autora de una determinada obra de teatro. Implica la construcción del texto, la poética de la representación, así como la relación entre esta última y el público. Por lo que, al hablar de dramaturgia penitenciaria se remite al contexto en el que se realiza y a la condición de quiénes la llevan a cabo. Desde hace más de 30 años, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura ha impulsado los concursos de creación artística en las prisiones mexicanas: Concurso Nacional de Teatro penitenciario, Concurso Nacional de Poesía penitenciaria, Concurso Nacional de Cuento Penitenciario y Concurso Nacional de Dibujo penitenciario. Cada uno de estos concursos, a excepción de el de Teatro, cuentan con el nombre de un artista mexicano. El concurso nacional de cuento "José Revueltas", Concurso Nacional de Poesía "Salvador Díaz Mirón" y Concurso Nacional de Dibujo "David Alfaro Siqueiros", todos ellos personajes que estuvieron encarcelados en prisiones mexicanas y

mencionados por Denise Anzures como parte de la indagatoria para entender los procesos escriturales desde la privación de la libertad. Estos concursos tienen el objeto de favorecer los procesos de reinserción social en los distintos centros penitenciarios mexicanos. Sobre el primero, está formulado para

> personas privadas de su libertad de cualquier centro penitenciario del país, con una obra inédita, de entre 15 y 40 cuartillas, de tema libre que no haya sido representada ni haya participado en otro concurso. Los trabajos deben incluir el título de la obra, el nombre y los apellidos y seudónimo, en caso de utilizarlo, de la o él concursante (con letra legible); el centro en el que se encuentra, el dormitorio y todos aquellos datos que faciliten su identificación. En caso de no referir los datos anteriores las obras no participarán y no se podrá gestionar su constancia correspondiente. Premios: 1er lugar, $7,000; 2do lugar, $6,000; 3er lugar, $5,000. Las obras ganadoras se escenificarán en los centros penitenciarios a los que pertenezcan. (Secretaría de Seguridad y Protección Ciudadana et al., 2024)

Año con año las personas privadas de la libertad que así lo deseen pueden sumarse a estos concursos, mismos que han dado como resultado logros destacables, como la puesta en escena de "Xolomeo y Pitbulieta", ejemplo antes mencionado. Mismo que fue antecedido por "Casa Calabaza"*,* texto escrito en prisión con María Elena Moreno y se destaca por ser la primera obra montada profesionalmente con actores profesionales gracias a la iniciativa del *Colectivo Escénico el Arce*.[9] "Casa Calabaza", fue la obra ganadora del Concurso Nacional de Teatro Penitenciario en el año 2014.

[9] Anzures es enfática al exponer que "desde hace más de 30 años, el Programa Nacional de Teatro Penitenciario funciona como un estímulo a la creación, impulsado por la Secretaría de Gobernación y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. A lo largo de más de tres décadas, las y los internos han producido cientos de textos dramáticos; sin embargo, ésta es la primera vez en la historia de la dramaturgia penitenciaria que una de sus obras es llevada a los teatros más importantes del país, así como a festivales nacionales e internacionales." (Secretaría de Cultura, 2023)

Tras un largo proceso de investigación sobre los territorios de creación, entre ellos las cárceles, Anzures se acercó a la obra de los autores más populares, que estuvieron privados de su libertad como Revueltas, Siqueiros, Lizardi, además de obras teóricas y filosóficas como Michael Foucault, dicho acercamiento se da sobre la premisa: “Escribir desde el encierro es un acto poético y de resistencia” (D. Anzures, comunicación personal, 24 de junio 2024).

Para Anzures (2025):

> Escribir en la cárcel es más que un tema de investigación. Es parte de la historia, de los trabajos y los días de quienes, desde prisión, han encontrado en la escritura una manera sencilla de mirarse atentamente y encontrarse con ellas misma: ser presencia, y que así afirman como lo hizo Alejandra Pizarnik en sus Diarios (2013, p. 713): “si no me escribo, soy una ausencia.” (p.33)

Fue durante dicha investigación, que se encontró con el texto de *Casa Calabaza*, la lectura conjunta de la obra con Isael Almanza, les llevo a descubrir que “había ahí una cosa, una beta tremenda, interesante, poderosa, con una escritura de mucha convicción y entonces empezamos, todo ese ejercicio.” (D. Anzures, comunicación personal, 24 de junio 2024)

En el año 2016, a partir de la investigación antes mencionada y titulada Escribir *desde el encierro es un acto poético y de resistencia*, se produjo la puesta en escena y en ese mismo año llegó a ser considerada una de las mejores puestas del año. Con el paso de los años, el Colectivo Escénico el Arce con “Casa Calabaza” ha participado en el *Festival Internacional de Teatro*, Módena Italia (2018), *Festival de Teatro*, Heidelberg, Alemania (2020), *Muestra Nacional de Teatro* (2017).

Tras conocer los logros del colectivo con esta puesta en escena, es necesario conocer los esfuerzos y el proceso para lograr que “Casa Calabaza” fuera aceptada y reconocida en México y otras latitudes. Además de ser el primer texto escrito para un Concurso nacional de Teatro

Penitenciario llevado a los principales teatros del país, el Colectivo escénico el Arce gestionó la presencia de Maye Moreno como espectadora en una de sus primeras funciones ¿cuál es la relevancia de esto? En primer lugar, el reconocimiento de la persona privada de la libertad como creativa, como dramaturga, como parte esencial de la puesta en escena y en segundo lugar, la dignificación del quehacer escénico en prisión.

De acuerdo con Denise Anzures, el camino recorrido para lograr que "Casa Calabaza" se presentara más allá de las fronteras de la cárcel, fue profundamente complejo, al punto en que en más de una ocasión se consideró no continuar. Sin embargo, el compromiso y convicción en el proyecto dieron lugar a 125 representaciones y su permanecía en cartelera durante siete años. Una vez que el montaje estaba listo, Denise Anzures e Isael Almanza buscaron espacios para presentarlo, recibiendo la mayoría de las veces respuestas evasivas o negativas. Hasta que decidieron presentar el proyecto al maestro Antonio Zúñiga, quien en ese momento se encontraba a cargo del *Centro Cultural Carretera 45*, donde les ofreció presentar dos funciones. Su intención, descrita por Anzures, era que "hiciéramos nuestro ejercicio, nos sintiéramos satisfechos y regresáramos a casa. Aun con esa expectativa mínima, para nosotros significó una oportunidad inmensa." (D. Anzures, comunicación personal, 24 de junio 2024).

A cinco días del estreno consideraron importante que Maye Moreno pudiera ver la obra, pues más allá de todas las charlas e intercambios que habían tenido con ella, era fundamental que conociera la obra ya en el escenario. Por lo que acudieron con el entonces secretario de Seguridad Pública de la Ciudad de México quien había sido alumno de Luis de Tavira y accedió a darle autorización a Maye para salir y ver la obra. Cuando se habla de autorización, se habla de toda una serie de implicaciones logísticas y de seguridad que hicieron que el día del estreno la experiencia teatral se convirtiera en un meta teatro, de acuerdo con Anzures.

Tras los trámites correspondientes, entre los que se solicitó la inspección del espacio por parte de los custodios, el día de la función fue toda una experiencia performativa, incluso fuera del escenario donde la llegada de Maye al centro cultural se dio entre camionetas blindadas, custodios armados, un protocolo de seguridad muy estricto en el que incluso había personal de custodia en la azotea del recinto. Maye fue la primera en ingresar junto con las custodias, posteriormente lo hizo el público, mismo que sabía que Maye estaba ahí.

El equipo creativo junto con el elenco tenía una doble responsabilidad: estrenar "Casa Calabaza*"* y homenajear a Maye que se encontraba ahí y que, sin sus líneas, nada de lo que en ese momento estaba sucediendo, habría sido posible. Al finalizar la función se les permitió subir al segundo piso, donde se encontraba la autora, conversar con ella durante 10 minutos y conocer sus impresiones. Maye "se encontraba visiblemente emocionada la obra la retrataba de cuerpo entero, y para ella representó una especie de tránsito personal desde lo penitenciario a la libertad: creativa, física, emocional" (D. Anzures, comunicación personal, 24 e junio 2024).

Además de la importancia estética, colectiva y simbólica de realizar un montaje como el mencionado, el proceso escritural fue para María Elena Moreno, un medio de deshago y transformación desde la prisión. Actualmente, Maye, es reconocida como

> Dramaturga y cuentista, esta escritora cumplió una condena por homicidio en relación de parentesco. Desde la cárcel, Maye generó valiosos textos de aproximación al teatro y su escritura, bien articulados, con una gran fluidez de lenguaje, no con el afán de crear obras hermosas o relatarnos historias entretenidas; sus obras dejan un testimonio filosófico: nuestras vidas no nos pertenecen, pertenecen al poder de lo fortuito. (Casa calabaza, 2023)

Gracias a lo anterior, las y los espectadores tienen la oportunidad de escuchar y observar el relato autobiográfico de la autora, asomarse a su intimidad, conocer su versión de la historia -

misma que fue expuesta en las noticias a las pocas horas y días de su detención- y mirarla a los ojos. Con relación al proceso de Moreno, el proceso escritural desde la prisión, significó "el desahogo de emociones y la resolución de conflictos mediante la introspección y la empatía al experimentar otras historias de vida y otros sueños" (Moreno, s.f). La historia de Maye es particularmente estremecedora, en "Casa Calabaza" narra su infancia y adolescencia, el maltrato físico, psicológico y emocional que vivió a manos y voz de sus padres, hasta llegar al desenlace de la historia: homicidio en relación de parentesco, motivo por el cual obtuvo una sentencia de 28 años en prisión.

Gracias a este texto y a la potente puesta en escena que el *Colectivo escénico el Arce* ha compartido, las y los espectadores ingresan a la intimidad de la casa, la familia, la vida y el crimen. Y así: "sentir, conmover y ser conmovida. Buscar en todas partes lo extraordinario. Pero antes quiero contarlo todo, liberarme y poder mirar atrás sin miedo, sin dolor, sin culpa. Ésta es la tragedia de Casa Calabaza. Comenzamos" (Moreno, 2016, p. 101). En el escenario, se observa una pared llena de fotografías, al prestarles atención, cada fotografía es un ángulo distinto de la mirada de Maye. En 14 imágenes, Moreno observa mientras es observada y a la inversa. Una mirada, un par de ojos que sin duda remite al acontecimiento en las prisiones: un ojo encargado de vigilar, controlar y corregir. En este caso, la institución no es la que observa, observa Maye cómo la sociedad, las y los espectadores ingresan a su casa, su historia, su vida y su intimidad.

> Con Casa Calabaza, el director, Isael Almanza, intenta profundizar en el tráfico de emociones en una casa en la que la autora nos narra, cómo la familia se fue descomponiendo hasta llegar al asesinato. La puesta en escena refleja una realidad social fuerte y dura, como es la desintegración del núcleo familiar, y desmitificar aquellos prejuicios sociales sobre las mujeres y hombres que viven la reclusión. (Casa calabaza,2023)

Antes de “Casa Calabaza”, durante el Décimo Segundo concurso nacional de Teatro Penitenciario en el año 2009, Maye Moreno obtuvo el primer lugar por la obra titulada “Bar Coco”, donde narra la búsqueda desesperada de Rosita quién perdió a su pequeña hija Maruca, en las calles de su pueblo y emprende un viaje con el deseo de encontrarla en la ciudad. La historia transcurre entre calles, bares, parques y un malecón donde niñas y niños son devorados por la prostitución.

En una entrevista realizada por Denise Anzures a Maye Moreno, la dramaturga señaló:

> Aquí convives con mujeres que lo han perdido todo, mujeres que han sido víctimas del ultraje, mujeres que han asesinado o servido de mulas en el traslado de droga y estás tan cerca de ellas que llegas a entender la miseria humana. Estar en prisión es un espejo que inevitablemente te conmociona. (Anzures, 2025, p. 43)

A “Bar Coco” y “Casa Calabaza”, han de sumarse más de diez obras de teatro y una serie de cuentos que Maye escribió entre 2017 y 2020, que conforman el libro *Cuentos de Caboca: historias de muy lejos.*

> Un libro escrito en un patio gris desde donde podían verse las puntas de los cerros que cercan la ciudad, por encima de la línea de púas sobre los muros que cercan el penal. Fue escrito en una cancha polvorienta, donde se mezclaban los olores de la gasolina y de basura. Fue escrito de pie, contemplando las laderas del gran cerro frente a los dormitorios. Parte de este volumen fue escrito durante las horas después del cierre de puertas, a las 20 horas, momento de repliegue y relativo reposo; y otra parte fue escrita durante las interminables horas de espera en los túneles de los juzgados. Este libro fue escrito en el encierro y es una explosión de deseos, de destinos vividos y soñados. Sin embargo, las historias en *Cuentos de Caboca* tienen poco que ver con la prisión. Todas se desarrollan en el universo ficcional de Caboca y tocan temas tan dispares como la observación de aves, la vida en las calles de una ciudad minera, la triste búsqueda que

> realizan dos niños cuya madre ha desaparecido, eventos sobrenaturales y abducciones extraterrestres. Es un volumen de sueños, de recuerdos plasmados, de historias sucedidas o imaginadas en el ancho país cabocano. (Moreno, s.f.)

El texto arriba citado aparece en la página desde la cual es posible adquirir el libro, mismo que tiene un costo de $446 pesos ¿Por qué es importante este dato? Si la función de los concursos dentro de las prisiones mexicanas es favorecer los procesos de reinserción, la escritura le dio a Maye una oportunidad de desahogo, distracción y obtención de recursos económicos tanto al interior como afuera de la cárcel, en ese sentido, es posible decir que el objetivo se cumplió. Por su parte, el *Colectivo escénico el Arce*, se ha comprometido en reconocer el trabajo de Moreno como dramaturga de la obra "Casa Calabaza" mediante el pago de honorarios, solicitud y firma de cartas de autorización para las presentaciones, temporadas y participación en festivales (D. Anzures, comunicación personal, 24 de junio 2024). Lo anterior desde la responsabilidad de no hacer distinciones entre creadores y creadores que se encuentran privados de su libertad y quiénes no. Pues tanto adentro como afuera María Elena Moreno "es dramaturga punto se acabó" (D. Anzures, comunicación personal, 24 de junio 2024).

Actualmente María Elena Moreno se encuentra libre, cuenta con el apoyo como miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte durante el periodo 2024-2026 (Anzures, 2025, p. 43) y se mantiene ligada al teatro. Junto con su pareja sentimental Natacha Lopvet creó la compañía de teatro *La boussole Moreno Lopvet prod.* Donde además de escribir, dirigen y actúan. Maye y Natacha se conocieron en prisión y en el escenario comparten su historia durante la puesta en escena "Fueradentro". Historias de vida, su historia de amor, el dolor, la prisión y la libertad, son algunos de los temas que las protagonistas abordan en escena.

> Fueradentro invita a repensar lo que significa estar encerrado y lo que verdaderamente implica ser libre. El espectador es llevado a un viaje entre el adentro y el afuera, entre la

> prisión física y la liberación emocional. A través de los diálogos y las situaciones que enfrentan M. y N., se cuestiona la dualidad entre la libertad y el encierro, revelando que la cárcel no solo está hecha de barrotes, sino también de las marcas profundas que quedan en el cuerpo y la mente. (Vértigo Político, 2024)

Año con año se premian a los primeros tres lugares en los concursos nacionales de teatro penitenciario, aun cuando todos, de acuerdo con las bases y detalles de las convocatorias, se llevan a escena en los reclusorios donde se encuentra su autor o autora ¿cuáles son las particularidades que le permitieron a Maye Moreno tener una pluma tan sobresaliente en prisión? Si bien, existen factores que nada tienen que ver con la institución carcelaria, como la formación académica de las personas privadas de su libertad, esto genera brechas entre aquellos y aquellas que cuentan con grados académicos y pueden dedicar su tiempo en el encierro para leer, escribir, crear, como formas de desahogo. Y quienes, en prisión, viven en la búsqueda de obtención de recursos económicos para sustentar a su familia, dejando a un lado la idea de las actividades laborales como móviles de la reinserción social y llevándolas a cabo como medio de producción y subsistencia.

Con relación a la dramaturgia que surge de las prisiones mexicanas, es importante traer a la discusión los móviles y la manera en la que estos se relacionan o no con los procesos de reinserción social. El escritor costarricense Adriano Corrales Arias, habla sobre el teatro decolonial o de la liberación a partir de la propuesta teatral de Rafael Murillo Selva-Rendón, licenciado, historiador, actor y director de teatro, reconocido por ser uno de los principales referentes del teatro comunitario en América Latina y por su trabajo con actores y actrices profesionales y con comunidades diversas. Tomando como referencia el Teatro Anónimo identificador de Murillo Selva- Rendón, Corrales propone:

> la representación/ actuación de la historia por parte de los sectores populares es una suerte de terapia descolonizadora, o decolonial, que les permite reencontrarse consigo mismos e identificarse comunalmente (...) Hay una voluntad liberadora que se enmarca en una opción decolonial tanto teatral como efectivamente política, pero sin hacer teatro políticamente correcto al estilo de los modelos emancipadores que formalmente aún no se han desmarcado de la matriz colonial. (Corrales, 2012, pp. 167-179)

Con lo anterior, es posible establecer una distinción entre la acción transformadora del teatro penitenciario -con representantes como Jorge Correa y en algunos casos la *CTP*- y del teatro con y para personas privadas de su libertad -o desde el encierro como lo plantean los integrantes del *Colectivo arte sin frontera. Quemar el Futuro* y la misma Denise Anzures-. Para el primero las formas teatrales estarán en función de la institución carcelaria, mientras que para el segundo lo están en manos de las personas privadas de su libertad.

Para Denise Anzures (D. Anzures, comunicación personal, 14 de junio de 2024), los ejercicios escriturales que nacen al interior de las prisiones son importantes por su pertinencia social, política y estética. Esas tres características son un elemento clave para entender la continuidad de estas prácticas, mismas que están estrechamente relacionadas con la memoria y la historia de las personas privadas de su libertad. Tras su experiencia con "Casa Calabaza", surge una nueva veta de trabajo desde la pedagogía, en palabras de Anzures "La parte pedagógica desde el sentido de las estéticas del dolor, como otra ventana que se abre, que todavía está ahí caminando apenas." (D. Anzures, comunicación personal, 14 de junio de 2024).

Otro de los proyectos destacados con relación a la dramaturgia en prisión, es la puesta en escena "Entrar y salir así sea por las ventanas". Esta producción nace a partir de una iniciativa pedagógica llevada a cabo en el reclusorio femenil de Santa Martha Acatitla, el taller se denominó "Palabras cautivas" y sentó sus bases en una pedagogía comunitaria donde se

priorizaron la escucha y el diálogo constante entre las facilitadoras y las mujeres en reclusión. Para ello, se invitó a las mujeres del taller a compartir y formular textos a partir de sus experiencias e historias de vida, ellas decidieron qué contar, cómo contarlo y qué tan profundo querían llegar. El taller arrancó con 20 mujeres, sin embargo, las dinámicas cotidianas al interior de la cárcel trajeron repercusiones con relación a la asistencia: asistencia a citas judiciales, ir por la comida que sus familiares les llevaban y todo el proceso de revisión que esto implica, fluctuaciones en el estado de ánimo, entre otros. Todo esto dio pie a que únicamente 5 mujeres continuaran el taller, entre ellas se encontraba Maye Moreno, quien estaba próxima a recuperar su libertad.

El taller estaba proyectado para durar 3 meses, empero, se extendió 8 meses. Tiempo en el que se consolidó un proceso profundo donde tanto facilitadoras como alumnas reconocieron la necesidad de escribir, expresar y sacar todo lo que tenían guardado. Las primeras, acompañaron, contuvieron y caminaron juntas el proceso que fue enteramente pensado y vivido por las 5 mujeres que se quedaron en el taller. Propiciando una dinámica de trabajo atravesada, por la ternura, una ternura compartida entre unas y otras, lo cual fue fundamental para el resultado.

"Entrar y salir así sea por las ventanas" es un relato que transita entre la farsa y la comedia, donde las actrices alcanzan una profunda hilaridad en personajes ordinarios, estrafalarios y grotescos. A través del humor, la obra hace una crítica de la impartición de justicia y de lo que significa ser mujer en los espacios de privación de la libertad, las mujeres que desde el Centro Femenil de Readaptación Social de Santa Martha Acatitla compartieron sus historias fueron Araceli Vázquez, Karla Espinoza y Lucero Soria. (Premios ACPT, 2024)

El texto de Maye, no fue incluido por cuestiones logísticas, ya que implicaba la suma de una actriz más y una mayor adaptación. El texto titulado "Celda 4" fue un texto breve, potente, que sigue dando cuenta de su capacidad como dramaturga. Con relación a la puesta en escena, es un

montaje sencillo pero profundo, donde el protagonismo se da enteramente a las autoras de los textos, pues la importancia de esta producción son sus voces, sus palabras y vivencias.

Posturas sobre la reinserción social de cara al teatro penitenciario

En la obra *Resistencias penitenciarias*, investigación activista en espacios de reclusión se plantea una interrogante que más que ser contestada, debe ser reflexionada e interiorizada por quienes llevan las prácticas teatrales al interior de las prisiones mexicanas "¿en qué consiste exactamente lo que los académicos y activistas llaman "trabajar en prisión"? La línea entre poner las prácticas teatrales en función de la institución, de las personas privadas de la libertad o de los creadores mismos es muy delgada y esa distinción, genera procesos, discursos y acciones completamente distintas entre sí. Si bien, para algunas personas el móvil principal para la labor al interior de las prisiones debe ser la reinserción social, muchas otras iniciativas y proyectos independientes, consideran errada dicha postura. No es posible olvidar las bases del sistema penitenciario, más allá de las fronteras nacionales, caracterizado por la fuerte carga disciplinante, tal y como las escuelas, los campos militares y los hospitales psiquiátricos (Olguín, 2017 p. 125).

Hasta ahora se ha hablado de la estrecha relación entre las actividades laborales y educativas y las actividades culturales al interior de las prisiones. Sobre esa lógica, las actividades culturales no se relacionan con la recreación y el disfrute, tampoco con la reflexión o la introspección. Para las instituciones carcelarias, las actividades culturales deben sumar a los procesos de reinserción social de las personas privadas de su libertad. Sumando a la idea de que

> la enseñanza ofrecida a los presos tiende a estar al servicio del régimen panóptico de la disciplina, vigilancia y el control. El aprendizaje en prisión sólo se toleraba en la medida en que participaba del proyecto reformativo que nació con la prisión…. Era y continúa siendo un aprendizaje considerado "correctivo", revelando su compatibilidad con el

> "desmantelamiento" de los seres humanos, negando o limitando el potencial humano, y colaborando fácilmente con el fracaso histórico del proyecto reformativo de la prisión (Jones y d'Errico, 1994, citado en Olguin, 2017, p. 125)

Ahora bien ¿cómo desmarcarse de la lógica reformativa y disciplinante al introducir prácticas teatrales en las prisiones? ¿Es necesario borrar esa lógica, por qué? Si el teatro, desde su significado etimológico, se refiere a

> -lugar para ver, mirar, observatorio- reenvía a su manera, implícitamente, a las nociones de lugar (territorialidad) al que acudir y donde reunirse (convivio), para mirar (percibir, pensar, inteligir, en raíz compartida con el término *teoría*), y especialmente para mirar con un sentido de transitividad, algo que aparece (…) (Dubatti, 2024, p. 50)

De la definición anterior, resaltan las implicaciones del teatro como convivio, es decir, la relevancia que existe en el hecho de reunirse. Pues como bien subraya Jorge Dubatti, el teatro no puede hacerse en soledad. "Necesita del encuentro con otro/otra/otros en interacción de presencia física, en el espacio físico, en convivio, en territorio, en la "carne del mundo", como dice Merleau-Ponty." (Dubatti, 2024, p. 16) Por lo tanto, la colectividad tiene un peso fundamental en el quehacer teatral, misma que en un espacio de privación de la libertad, se desdibuja, se pierde, no se concibe. Pues la cárcel es, sin dudar, un territorio de abandono y exclusión social, donde el individuo debe transitar la penitencia en soledad. De ahí que las celdas de castigo, el popularmente conocido apando, el recrudecimiento de la pena misma, sea en aislamiento, profundizando en la persona "la herida de la separación con su entorno afectivo y social." (De Hoyos, 2017, p. 202).

Aun cuando en la teoría, muchas de las bases de la práctica teatral en prisión, tanto escénicamente como desde la escritura, se encuentran sustentadas, como se ha mencionado anteriormente, en los principios de la pedagogía del oprimido de Paulo Freire ¿qué tanto de esto

se lleva a cabo? Mucho depende de las formas, métodos y concepciones que quién desde el privilegio de la libertad ingresa a la prisión para compartir sobre teatro o dramaturgia, sus posicionamientos sobre la reinserción social y la transformación de las personas privadas de la libertad.

Parece simple e incluso correcto asumir el discurso institucional sobre reinserción social, a simple vista es un gran y loable objetivo. Sin embargo, al profundizar en las realidades penitenciarias, así como en las dinámicas carcelarias, dicho objetivo parece inalcanzable, insostenible y muy complejo pues influyen también los lastres del exterior. La reinserción social es una posibilidad para quienes saldrán libres ¿qué pasa con quienes ya no tendrán esa oportunidad? Es ahí cuando se habla de rehabilitación social, procesos similares para circunstancias distintas. Sin embargo ¿es posible pensar en la transformación de la persona que ha delinquido? O ¿qué transformación requiere la persona que llega a la prisión por un juicio equivocado? ¿la persona que paga una pena aun cuando es inocente?

Es común generalizar y obviar que las personas privadas de su libertad son personas que han transgredido las leyes y deben cambiar. Dicha generalización, no se detiene a analizar las particularidades, como el hecho de que muchas mujeres son obligadas a delinquir, han sido engañadas o utilizadas para dichos fines. Sin afán de re victimizar o romantizar las razones por las que las personas llegan a prisión, es necesario que quiénes realizan un trabajo escénico o escritural en prisión, conozcan las fortalezas y debilidades del sistema penitenciario mexicano y a partir de ello, se asuma una postura en función de dicho sistema o en favor de las personas privadas de su libertad. Como bien subraya Elena de Hoyos “la delincuencia es parte de la sociedad desde tiempos inmemoriales y la cárcel nunca ha sido un remedio” (De Hoyos, 2017, p. 202), puesto que los métodos, herramientas y medios aplicados desde la prisión también han sido

fallidos. Por lo tanto, una conciencia crítica es imprescindible para poder ingresar a esos espacios y empuñar el arte a la manera de Seki Sano.

Como bien expresa Denise Anzures, ella utilizaba el término reinserción social para sustentar su labor,

> Sin embargo, con el paso del tiempo y a partir de la experiencia acumulada en el trabajo con mujeres en reclusión, comprendí que dicho término resulta francamente inadecuado. Lo que estábamos construyendo con ellas iba mucho más allá: no se trataba únicamente de un programa o un marco de intervención, sino de una mirada pedagógica, más cercana al pensamiento de Paulo Freire. (…) Hablar de rehabilitación social era, digamos, seguir repitiendo estos discursos oficialistas, o si quieres, estos discursos hegemónicos, que de pronto pues tenemos y no nos damos cuenta. (Comunicación personal, 14 de junio 2024).

Entonces ¿existe un solo objetivo o móvil para realizar prácticas o actividades artísticas -escriturales, teatrales, performativas, plásticas, etc.- en prisión? ¿es posible dignificar los espacios carcelarios a través del arte? ¿cuál es la responsabilidad de los colectivos, artistas, asociaciones civiles que tienen la oportunidad de compartir con las personas privadas de su libertad? Las respuestas a estos cuestionamientos, son también una invitación a reflexionar en torno al teatro con y para personas privadas de la libertad ¿es válido seguir hablando de un teatro penitenciario? ¿cuál es la relevancia de la resignificación desde el nombrar y hasta el hacer? Será importante entonces cuestionar ¿a qué van las personas que facilitan talleres en prisión? ¿a rehabilitar, a reinsertar, a transformar? O simplemente a abrir una posibilidad que incluso fuera de la prisión les fue negada: el acceso democrático al arte y la cultura.

De acuerdo con Ben V. Olguin “todos y cada uno de los que hacen trabajo en prisión se vuelven parte del ejercicio carcelario de poder -aunque nunca se lo cuestionen. Darnos cuenta de esto es el punto de partida para de verdad llevar a cabo un trabajo anti prisión” (Olguín, 2017, p.

155). Cuestionar, dejar de hacer propios los conceptos institucionales, desmarcarse de los conceptos aprendidos, es una forma de comenzar a hacer un trabajo anti prisión. Un trabajo donde la pena, la penitencia, la condena, el castigo dejen de ser los móviles. Dejando a un lado el teatro para la rehabilitación o reinserción social y presentando un teatro de recreación, de dramaturgia, de pedagogía, de testimonio, de memoria, de risa, de denuncia, de demanda. ¿Es este un teatro penitenciario? ¿o es simplemente teatro? "lo que estamos haciendo es otra cosa. Tal vez aún no sepamos cómo nombrarla, pero sí sabemos que urge dejar atrás ciertas categorías impuestas." (D. Anzures, comunicación personal, 14 de junio de 2024).

III.V Artes para la libertad y no la penitencia: *Colectivo Arte Sin Frontera.Quemar el futuro*

En contraste con el trabajo realizado por Jorge Correa, la *Compañía de Teatro Penitenciario*, así como algunos otros grupos y colectivos que asumen su trabajo dentro de la nomenclatura teatro penitenciario. Están aquello grupos, colectivos y talleristas que, como Denise Anzures, saben que no hacen teatro penitenciario, pero aún no encuentra el término adecuado para denominar y describir su labor. A los anteriores, se suman quienes abiertamente saben que no están haciendo teatro penitenciario, aun cuando su labor es dentro de las prisiones mexicanas a través del teatro, que han ampliado sus formas de acción y que se encuentran abiertamente en contra del punitivismo, tal es el caso del *Colectivo interdisciplinario Arte Sin Frontera. Quemar el futuro*.

Desde el año 2011 *Arte Sin Frontera. Quemar el Futuro* se ha enfocado en el trabajo con personas privadas de su libertad y personas en situaciones vulnerables. Cuentan con 15 puestas en escena, ocho publicaciones y son los fundadores y fundadoras del *Encuentro de Artes Desde la Privación de la Libertad.* Su trabajo se destaca por los procesos artísticos formativos, críticos y libertarios. Desde las distintas áreas desde donde laboran, este colectivo se ha destacados por tres

cosas: a) su posicionamiento ante las instituciones carcelarias, b) su metodología de trabajo y c) la autogestión. Estos tres elementos, son clave para comprender su importancia con relación al trabajo artístico y teatral en espacios de privación de la libertad. Con relación a lo anterior, en párrafos siguientes se exponen los distintos posicionamientos y objetivos empuñados desde hace más de diez años por el *Colectivo arte sin frontera.Quemar el futuro.* Mismos que dan la pauta para conocer sus metodologías de trabajo y los resultados de este.

El antipunitivismo

Arte sin frontera.Quemar el futuro define su labor dentro de lo libertario y de acompañamiento a poblaciones vulnerables. Por lo que, su trabajo va más allá de llevar teatro u alguna otra actividad artística a las prisiones mexicanas, ellos y ellas buscan la transformación y la reflexión, de las personas privadas de su libertad, mediante el respeto, la ética, la horizontalidad y sobre todo mostrando el arte y en particular el teatro como un espacio de libertad. Como bien lo señalan:

> Compartimos e impulsamos la idea de un teatro libertario, pues sostenemos que la acción nos permite sentir, pensar, hacer y transformar la misma realidad. (…) También es crucial acompañar estos procesos con una serie de herramientas tanto teóricas como prácticas, y en eso radica la potencia del teatro como práctica libertaria (Colectivo Sin Frontera, 2019, p.17)

De esta manera el trabajo que este colectivo realiza va más allá de lo netamente artístico, sus objetivos tienen que ver con presentar el teatro como una herramienta más para la transformación. Vale la pena cuestionar ¿cuál es la diferencia entre la transformación personal y los procesos de reinserción social? En este segundo término, se habla de procesos que podría decirse tienen como objetivo la transformación personal para evitar la reincidencia. La línea es

muy delgada, pues en la primera se encuentran tanto quienes tendrán posibilidades de salir de la prisión y los procesos, actividades, acciones que llevan a cabo están encaminadas a la reinserción social, a la posibilidad de reducir sus sentencias y al alcanzar la libertad no volver a delinquir; pero también están a quienes no les alcanzarán los años para lograr la libertad debido a las sentencias que ya se les dictaron, por lo que el proceso de transformación personal no será para reinsertarse en la sociedad, será para poder encontrar formas y medios para transitar la prisión de una manera más llevadera.

Ejemplo de lo anterior fue lo acaecido durante el proceso creativo de la puesta en escena titulada "Caneros", proyecto realizado entre la *Compañía Nacional de Teatro* y el grupo teatral sinaloense *Iguana Roja*. Para lograr dar vida al texto, los actores tuvieron que relacionarse con las personas privadas de su libertad, conocer sus historias, apropiarse de sus emociones, acciones, incluso gestos y ademanes. Entre las historias, sobresale la de Daniel, un hombre condenado a 140 años de prisión y que desató cuestionamientos entre los actores "¿Qué lleva a un hombre a ese extremo? Descubrirlo fue mi tarea, detectar sus miedos, flaquezas, la vida que lo marcó y que lo condujo al encierro, sin la esperanza de salir. Quería hallar la manera de cómo esa frustración se transformaba a través del teatro." (Cartelera de Teatro, 2021)

De manera somera, se da cuenta que las actividades artísticas en privación de la libertad no pueden únicamente estar encaminadas a la reinserción social y deben tener un fin mayor. Es necesario subrayar que, a los talleres relacionados con actividades artísticas y deportivas, las personas privadas de su libertad se inscriben de manera voluntaria, la mayoría de las veces, ya que esto representa la obtención de un beneficio, tal y como se ha comentado en páginas anteriores. Además de ello, muchos de los participantes lo hacen con el deseo de aprender, "transformar, analizar y reflexionar sobre su propia condición" (Colectivo Sin Frontera, 2019, p.17). Por lo tanto, los posicionamientos y posturas de las personas -talleristas, artistas, creadores,

entre otros- que acompañan, imparten y enseñan en estos espacios son primordiales. Hasta ahora, hemos identificado aquellos que se ciñen al discurso institucional sobre la reinserción social, quienes buscaron profesionalizar las actividades teatrales para dar una opción de empleo a aquellos que alcanzan la libertad, quienes por su parte buscan crear un espacio de reflexión, escucha, ternura, contención, y otros más que reconocen que el castigo y la prisión misma no son la vía para lograr una sociedad libre de desigualdades y por lo tanto libre de acciones delictivas.

Para el *Colectivo Arte Sin frontera.Quemar el futuro*, es claro que el sistema capitalista, tanto en política como en economía, influye en generar y mantener una sociedad desigual. Lo cual trae consigo una serie de condiciones que vulneran a las clases sociales menos beneficiadas, quienes desde la precariedad: económica, educativa y cultural; viven una constante falta de oportunidades, lo cual les lleva a "encontrar salidas y opciones para satisfacer sus necesidades básicas y, en algunos casos, se atreven a contra-violentar las leyes y normas al cometer algún crimen y finalmente ser privados de su libertad" (Colectivo Sin Frontera, 2019, p.17)

Tal como señala el colectivo, esto no es una justificación de los crímenes, sino una reflexión crítica sobre los sistemas de opresión y vulneración: "Las cárceles padecen todas las violencias interseccionales que pueden existir: raza, clase, género, etnia… Las personas que están en la cárcel, en su gran mayoría, vienen de ciertas vulneraciones del Estado que anteceden" (Colectivo Arte sin frontera.Quemar el futuro, comunicación personal, 21 de junio 2024).

El colectivo ha desarrollado una serie de posicionamientos y alternativas para asumir a las instituciones carcelarias desde una perspectiva crítica, más allá de todo aquello que se conoce y que constantemente se señale con relación a estas instituciones: abusos, transgresiones a los derechos humanos, castigos, torturas, hacinamiento, entre otros. Por lo que subrayan la necesidad de re pensar la función de las instituciones de privación de la libertad y las implicaciones de seguir manteniendo discursos y actividades a partir de una hegemonía cultural y

penitenciaria, por lo que invitan, en sus talleres, charlas y escritos, a borrar tanto del vocabulario, como de la cotidianidad, la idea del control punitivo, clasista y a la par, se posicionan de manera firme ante la idea de la reinserción social, indicando que no creen "en la reinserción social porque es muy fácil para el Estado lavarse las manos… no hay verdaderos programas que verdaderamente ataquen las verdaderas condiciones (…) "Para nosotros la reinserción social no existe porque no ataca las verdaderas condiciones de desigualdad" (Colectivo Arte sin frontera.Quemar el futuro, comunicación personal, 21 de junio 2024).

Vale la pena cuestionar ¿cuáles serían esas verdaderas condiciones? Para el colectivo, la solución no está dentro de la institución carcelaria, por el contrario, se encuentra fuera de ella con gobiernos y autoridades que impulsen políticas para mejorar la educación, la economía y la participación política, fomentando así el acceso a estos derechos. Dando lugar a que los crímenes o actos de "contra-violencia" se reduzcan en, pues la dignidad y la calidad de vida serían un bien común social. Además de esto, en los procesos al interior de los espacios de privación de la libertad, consideran fundamental que tanto talleristas, creadores, entre otros así como las personas privadas de su libertad "puedan reconocerse como agentes culturales, como productores de conocimiento, como seres sociales con una potencia de transformación para su entorno" (Colectivo Arte sin frontera.Quemar el futuro, comunicación personal, 21 de junio 2024).

En tanto las condiciones que el colectivo plantea no se cumplen en una sociedad como la mexicana, las alternativas se llevan a cabo gracias a los trabajos que tanto ellos, como otros colectivos, grupos y artistas están impulsando en las prisiones nacionales. Gracias a los más de diez años de trabajo, el *Colectivo Arte sin frontera.Quemar el futuro*, reconoce que no es fácil dejar a un lado nombres, etiquetas o categorías establecidas por la misma institución, tal es el caso del término "teatro penitenciario", el cual han decidido re nombrar como "teatro desde el encierro." Dando lugar a establecer

> de manera clara y crítica nuestro alejamiento y distancia del concepto de teatro penitenciario. Este concepto, que ha sido impulsado durante décadas tanto en el ámbito teatral como en las instituciones de seguridad pública, se reproduce en congresos, coloquios y encuentros que —quizá de forma inconsciente, pero activa— continúan legitimando prácticas simbólicas y operativas con profundas raíces en el redentorismo, el judeocristianismo y el mesianismo. Estas prácticas, que ven al arte como salvador de almas, terminan por diluir el potencial crítico y político de las artes vivas. Como colectivo, afirmamos que el arte debería escapar de esas lógicas. (Arte sin Frontera, en prensa, p. n/a)

Además de lo citado, reconocen cómo lo jurídico ha pasado por un proceso de cristianización, generando una relación estrecha entre la religión y lo penal. Motivo por lo que su posicionamiento es cada vez más tajante, con el fin, de romper con la lógica de redención y salvación en lugar de cuestionar las estructuras antes mencionadas. Retomando la idea de las bases del teatro en espacios de privación de la libertad, el colectivo sustenta muchos de sus postulados en el pensamiento de Paulo Freire, quien dicta "no estamos en el mundo solo para adaptarnos a éste, sino para transformarlo". Por lo que los posicionamientos y sobre todo las metodologías de *Arte sin frontera.Quemar el futuro* tienen que ver con "imaginar no sólo otro mundo, sino también crear otra lógica de relaciones que nos permita encaminarnos hacia ese otro mundo." (Arte sin Frontera, en prensa, p. n/a)

La metodología del Colectivo

Trabajar para y/o dentro de una institución tan compleja como la carcelaria, enmarcada en una serie de legislaciones, preceptos y dinámicas dictadas por el sistema penitenciario, significa sortear una serie de obstáculos burocráticos, de espacio, de tiempo, metodológicos, e incluso

personales. Trabajar dentro de la prisión implica utilizar entre 20 y 40 minutos para lograr llegar al área asignada para realizar las prácticas artísticas, es saber que un día se puede ingresar con pantalón de mezclilla y playera roja y al siguiente, presentarte con el mismo atuendo y no poder ingresar a causa de este. Es tener calendarizadas 30 sesiones de 2 horas cada una y que se vean reducidas a 25 sesiones o menos, de 1 hora o 45 minutos. Quienes trabajan en prisión y quienes lo hacen llevando actividades artísticas, saben la importancia de encontrar metodologías que permitan llegar a resultados tangibles y duraderos, significativos y profundos con las personas privadas de su libertad, aun cuando la misma institución esté en contra.

Por lo anterior, es importante conocer los cómos de dichas prácticas y uno de los ejemplos mejor elaborados y sobre todo sistematizados con relación al tema, es lo que el Colectivo Arte sin frontera. Quemar el futuro ha llevado a cabo, como bien lo señalan en el "Posicionamiento crítico" de su primera publicación titulada *Ficciones del reno:*

La finalidad de esta publicación es generar un archivo escrito de las experiencias en el Reclusorio Norte dentro del área de teatro, y así crear una sistematización que permita analizar y re-aprender constantemente del trabajo en comunidades privadas de su libertad. Esta experiencia también puede servir a quienes se sumen al trabajo en dichos contextos y así, generar un diálogo a través de las letras. (Colectivo Sin Frontera, 2019, p.16)

Como ya se ha mencionado, la base de su metodología está directamente relacionada con los postulados de Paulo Freire y a su vez, mediante la educación popular han sabido establecer pedagogías, críticas y metodologías que les permiten generar procesos creativos y artísticos. De acuerdo con Rosa Nidia Buenfil Burgos, la educación popular reconoce los aspectos educativos más allá de la escuela, convirtiendo a la educación en un medio de resistencia de los modelos académicos y educativos dominantes, a lo que se puede agregar, hegemónicos, patriarcales, entre otros. Ya que, la escuela ha sido el medio para la reproducción de ideologías, en la mayoría de los

casos oficialistas y dominantes. Es significativo identificar cómo mediante la educación dentro de los contextos escolares se evidencian formas de violencia como la exclusión, las malas formas didácticas, la falta de empatía ante las distintas formas de aprendizaje, además de ejercer de manera constante violencia emocional y psicológica mediante la exigencia y la competencia. En paralelo,

> también veamos aquello que resiste desde fuera o desde dentro de la escuela a ese tipo de prácticas. Y esto me parece muy importante: podemos estar dentro o fuera de la escuela, estudiando actos educativos que no pasan necesariamente por el currículum específico sino por otro; o también cuando fuera de la escuela con otra serie de prácticas y reconocemos una serie de estrategias, contenidos, saberes, disposiciones, sensibilidades que pueden ser formas de resistencia a las formas de dominación que conocemos. (Educación popular y luchas por la educación pública en América Latina, 2020, p.30)

En el texto titulado “Cuerpos dóciles”, Michel Foucault describe con claridad lo que reconoce como la eminencia del detalle, es decir, todas esas meticulosidades insertas en la educación, en este caso, cristiana, en la pedagogía tanto escolar como militar y en el encarnamiento de la conducta.

> Para el hombre disciplinado, como para el verdadero creyente, ningún detalle es indiferente, pero menos por el sentido que en él se oculta que por la presa que en él encuentra el poder que quiere aprehenderlo. (…) La mística de lo cotidiano se une en él a la disciplina de lo minúsculo. (…) La minucia de los reglamentos, la mirada puntillosa de las inspecciones, la sujeción a control de las menores partículas de la vida y del cuerpo darán pronto, dentro del marco de la escuela, del cuartel, del hospital o del taller, un contenido laicizado, una racionalidad económica o técnica a este cálculo místico de lo ínfimo y del infinito. (Foucault, 2024)

Al listado de instituciones modernas que expone Foucault podemos agregar, sin lugar a dudas, la prisión. ¿Qué sucede si dentro de estas instituciones se establecen medios y prácticas que influyen en la emancipación de los sujetos, en palabras de Freire, oprimidos? De acuerdo con el Colectivo, parte de su metodología en las prisiones mexicanas, es establecer procesos de discusión, reflexión en torno al concepto cárcel, además de desarrollar lo que han denominado como justicia poética, es decir, que mediante las prácticas artísticas las personas privadas de su libertad puedan ejercer su justicia mediante actos poéticos (Colectivo Arte sin frontera.Quemar el futuro, Comunicación personal, 21 de junio 2024). De manera más detallada, explican que "A la hora de las presentaciones... que ellas puedan reconocerse que pueden hacer una representación simbólica, artística, escénica de ellas mismas... están ejerciendo su justicia a través de actos poéticos." (Colectivo Arte sin frontera.Quemar el futuro, Comunicación personal, 21 de junio 2024)

A lo anterior, se agregan los procesos de reflexión y creación a partir de cómo la cárcel influye en la vida de las personas privadas de su libertad, pero también ponen de manifiesto sus sueños y deseos, para poder establecer procesos profundos relacionados con el pensamiento y a su vez con los sentimientos. Lo cual deviene en mayor confianza, apertura y empatía ante los procesos de construcción colectiva. (Colectivo Arte sin frontera.Quemar el futuro, Comunicación personal, 21 de junio 2024)

Con relación a lo anterior, tanto Catherine Walsh como Carlos Núñez, dan cuenta de la importancia de la educación y la pedagogía popular para el cuestionamiento y transformación del orden establecido, un orden hegemónico, clasista, blanco, patriarcal. De acuerdo con Walsh la pedagogía de la educación popular y crítica, busca formar habilidades y a su vez cuestionar el orden establecido, con el fin de establecer espacios para la creación colectiva de conocimientos y la reconfiguración de la vida (Walsh*,* 2013). Mientras que Núñez Hurtado, pone de manifiesto

que la educación popular no pretende homogeneizar a las personas, por su parte, busca reconocer y potenciar los saberes, las prácticas y las experiencias, desafiando las estructuras jerárquicas impuestas a través de los conocimientos "oficiales" (Núñez Hurtado, s.f.)

En consonancia con lo anterior, el *Colectivo* es enfático en la importancia de la reflexión, la discusión, los procesos de introspección, así como de los espacios de dialogo horizontal, donde ellos y ellas acompañan, sin imposiciones y con disposición al intercambio de saberes. Todo esto a partir del reconocimiento de que un porcentaje alto de las personas que están en prisión, no tuvieron herramientas, prácticas y oportunidades que les permitieran tener acceso al arte como medio para generar un pensamiento crítico y creativo. Por lo tanto, dentro de sus procesos de creación se abordan temas como la justicia, el género, y la diversidad sexual. Lo cual deviene en conversaciones, reflexiones y diálogos, no solo en un montaje teatral. En palabras del *Colectivo*, "partimos de los propios intereses y de las propias inquietudes de la misma comunidad en específico, para poder desglosar y poder imaginar una pieza en común." (Colectivo Arte sin frontera.Quemar el futuro, Comunicación personal, 21 de junio 2024)

Por último, como parte esencial de su metodología y de su posicionamiento ético y de cuidado, han establecido no cuestionar a las personas privadas de su libertad sobre los motivos por los que se encuentran en esa condición. Las razones para no hacerlo, tienen que ver con eliminar "todo prejuicio o construcción social negativa hacia las personas que se encuentran dentro de un reclusorio" y así desarrollar la labor profesional de la misma manera que se haría cualquier otro lugar o institución (Colectivo Sin Frontera, 2019, p.16). Además de ello, reconocen que no trabajan con delincuentes o con el delito mismo, incluso, ni con la historia que los llevo a la prisión. Se relacionan con personas privadas de su libertad, ya que, de lo contrario, podría reducirse a un solo hecho la vida de una persona y, al mismo tiempo, sesgar la intervención con juicios de valor.

> En términos de la práctica, es necesario hacer saber que estando dentro y durante los talleres, la mejor forma de nombrar a las personas privadas de su libertad, es por su nombre o como ellos o ellas desean que se les nombre. Puesto que la relación sujeto-sujeto implica reconocer al otro tal y como quiere ser reconocido. (Arte sin Fronteras, en prensa, p. n/a)

Todo lo hasta ahora expuesto con relación a la metodología desarrollada por el Colectivo Arte sin frontera.Quemar el futuro, tiene una base sólida en el reconocimiento de las personas privadas de su libertad como aquellas que se han equivocado, pero a su vez, parten de la idea de que muchas de las personas en prisión, están ahí por injusticias y procesos mal llevados, por lo que establecer relaciones humanas, horizontales, libres de estigmas y sin prejuicios, es uno de sus principales objetivos, no para transformar, ni para reinsertar, pero sí para abrir posibilidades a nuevos aprendizajes y formas de transitar la realidad carcelaria.

Tlamaquitiliztli y la palabra escrita

Además de lo hasta ahora expuesto sobre el *Colectivo arte sin frontera.Quemar el futuro*, éste se ha esforzado por generar un archivo escrito sobre sus experiencias, metodologías, sus principales trabajos en espacios de reclusión y sobre todo, por reunir las voces de las personas privadas de su libertad que han participado en los distintos proyectos del Colectivo. Dando lugar a convertirse en una editorial independiente, actualmente cuentan con ocho publicaciones de libre acceso: *Ficciones del RENO, Aviones de papel que atravesaron el mar, El segundo despertar, Palabras Insurrectas, ESSENCIAS*, dos números de la revista de artes en contexto *Escena Insumisa* y *Memorias de un Incendio: Procesos de justicia poética.*

Este apartado estará destinado a exponer y analizar una de las mencionadas publicaciones: *Ficciones del Reno.* En la cual se recopila la experiencia escénica y el proceso de creación

llevado a cabo dentro del Reclusorio Norte para dar lugar a la mencionada puesta en escena, además de incluir las voces de los participantes, quienes cuentan su experiencia y el impacto del teatro en su vida cotidiana. Permitiendo que lectores y lectoras, reconozcan, más allá de los discursos oficiales e institucionales, cómo el teatro o en este caso, las artes vivas, son una herramienta de transformación en espacios de privación de la libertad, como bien lo indicó *Bullet* "es necesario para nosotros expresarnos y aprender sobre arte; a través del teatro nos hacemos libres por esos instantes". (Bullet, 2019, p. 63).

Tlamaquitiliztli: No morirá la palabra, no encerrarán nuestra voz, es uno de los principales proyectos del Colectivo, nació a partir del trabajo colectivo entre los integrantes de la *Compañía de artes escénicas del RENO* y el *Colectivo arte sin frontera*, el texto surge a partir de los textos *La conversión de los indios* y *Tierra libre* de Jean Grave. ¿Quién fue Jean Grave? "fue un importante activista en el movimiento anarquista francés, de oficio artesano zapatero. Estuvo involucrado con la publicación de Élisée Reclus "Le Révolté". Inicialmente era un socialista, se convirtió en anarcocomunista después de 1880 y fue un popularizador de las ideas de Pedro Kropotkin" (Descontrol, s.f.). Una biografía tan sencilla como esta, corrobora lo que el Colectivo empuña, procesos particulares que se destacan no sólo por apartarse de la estructura carcelaria desde el punitivismo, también por mantener distancia con los discursos institucionales y poner en manos y mentes de las personas privadas de su libertad: ideas, lecturas, pensamientos y pensadores que les permitan llegar a "reflexiones profundas sobre aquello que les incomodaba y les movía" (Colectivo Arte sin frontera.Quemar el futuro, Comunicación personal, 21 de junio 2024), tal fue el caso que dio lugar a Tlamaquitlizli.

La obra está ubicada durante la invasión española en el denominado nuevo continente, la historia narra la travesía de un grupo de indígenas que se resisten a la dominación española, viajan hacía la península ibérica y naufragan. Estos acontecimientos son solo el pretexto para

abordar temas como la dominación, la identidad y la libertad. "La propuesta está inspirada por una fuerte influencia prehispánica afín a la cultura de la Toltequidad y nos deja conocer un relato descrito en dos lenguas diferentes" (Yépez, 2019, p. 33). Además de integrar elementos musicales como rap y hip-hop junto con elementos escénicos como la gimnasia y la danza aérea, destaca la dramaturgia escrita en español y náhuatl; ejemplificando de manera precisa a lo que se refiere el Colectivo al hablar de un trabajo más allá de lo teatral, y presentar una obra de artes vivas.

Esta producción permite reconocer de manera tangible cada uno de los puntos hasta ahora expuestos sobre el quehacer del *Colectivo*, puesto que articula arte, política e historia dentro de un proceso de crítica y reflexión mediante diálogos colectivos que lograron "encausar la dedicación de un grupo de internos para conformar un equipo de trabajo creativo en el que la música, la danza, la gimnasia, las artes circenses y la dramaturgia en dos lenguas distintas [...] han configurado una puesta en escena que va más allá del teatro" (Yépez, 2019, p. 33). Durante la puesta en escena, la cual está situada en 1590, se desarrolla el conflicto entre colonizadores e indígenas, además de retomar elementos contemporáneos como postulados del manifiesto zapatista y la declaración de la Selva Lacandona, ambos fuente de inspiración para la frase "No morirá la palabra, no encerrarán nuestra voz".

> El título proviene del náhuatl y significa "Tierra libre" y le acompaña la siguiente frase: "No morirá la pa- labra, no encerrarán nuestra voz", cita que surge a partir de la lectura del Manifiesto Zapatista y de la Declaración de la Selva Lacandona, textos que expresan el posicio- namiento de no permitir más injusticias en contra de los pueblos indígenas en México. (Colectivo Sin Frontera, 2019, p.14)

Cada elemento tanto dentro de la dramaturgia como de la puesta en escena, cuestiona a e invita al espectador a discurrir sobre la identidad mexicana, la resistencia y las luchas de los

pueblos indígenas. En contraste con la situación actual del sistema penitenciario de la Ciudad de México, para el año 2019 el entonces subsecretario del Sistema Penitenciario de la capital mexicana, el Mtro. Antonio Hazael Ruiz Ortega, escribía con entusiasmo sobre las personas privadas de su libertad que participaron en la puesta en escena y que además tuvieron la oportunidad de presentarla en el Centro Cultural Helénico, así como en el Complejo Cultural Los Pinos.

> Esta vez, con una gran puesta en escena sobre un pasaje de la historia mexicana que se sitúa en el año 1590, durante el periodo de la colonización y la formación de la Nueva España, los actores demostraron que siempre hay una segunda oportunidad y esta vez se la encontraron a través del Centro Cultural Helénico. La ovación que recibieron fue de pie, como lo es para aquellos artistas de gran trayectoria. En aquella sala del lugar que en tiempos pasados eran habitaciones de los presidentes mexicanos, ese día se conjugaron situaciones insospechadas: personas encarceladas fuera de prisión montando una obra de teatro en un recinto que en la historia pasada era inaccesible. Con ese hecho, el teatro penitenciario dio un salto abismal en su trayectoria y en sus logros. En el Sistema Penitenciario de la Ciudad de México, a través de estas obras teatrales se invita a las personas privadas de la libertad a participar en las diversas actividades culturales como parte de su tratamiento de reinserción social. (Ruiz Ortega, 2019, p.8)

Sumado a esto, en *Ficciones del Reno* se leen las voces del elenco, quienes uno a uno narra lo que para ellos representó y la manera en la que vivieron la salida del Reclusorio Norte a ambos espacios culturales. Junto con cada uno los testimonios y memorias de quienes tuvieron la oportunidad de presentar *Tlamaquitiliztli: No morirá la palabra, no encerraran nuestra voz* en los recintos antes señalados, también se exponen, en palabras del Colectivo, las emociones y afectos que se suscitaron a partir de dicha experiencia. Para ello, se formularon una serie de

cuestionamientos que fueron respondidos por cada uno de los involucrados en esta puesta en escena. Las preguntas, fueron las siguientes:

> 1.-¿Qué les dejó a ustedes trabajar en la obra Tlamaquitiliztli: No morirá la palabra, no encerraran nuestra voz y en el teatro en general?
>
> 2.- ¿Por qué o para qué hacer teatro desde el RENO?
>
> 3.- ¿Cuál fue su experiencia al presentarse frente al público?
>
> 4.- ¿Qué te gustaría o quisieras que pasara en el taller de teatro del RENO?

Sin lugar a dudas tanto los testimonios como las respuestas, dan cuenta de que el teatro en espacios de privación de la libertad es más que un logro artístico. En este, caso, significó un puente que les reconectó con el mundo exterior, que les dio la oportunidad de demostrar ante familiares, amigos, autoridades y a sí mismos, que existen alternativas dentro de la prisión, que les permiten trabajar en equipo, gestionar emociones, dejar a un lado los pensamientos destructivos y los malos hábitos. En palabras de Alex "me ha ayudado a conocer y externar mis emociones, canalizarlos a cosas positivas tener más contacto de manera consciente conmigo mismo y a mi alrededor, así como darle su respectivo valor y compromiso a cada uno de ellos." (Alex, 2019, p. 71).

Es notable leer, imaginar y compartir como lectores las emociones y sensaciones suscitadas al salir del Reclusorio Norte. Tras la lectura de los testimonios, queda en evidencia cómo la privación de la libertad despoja de pertenencias, deseos, historia personal, incluso de la propia identidad y a su vez, deja de manifiesto cómo el teatro les dio la oportunidad de volver a experimentar y enfrentarse a situaciones tan cotidianas, como subir a un auto.

> cuando llegaron del grupo JRI y nos prepararon para salir, esposas revisión , y para la camioneta fuimos subiendo una por una y ya acomodados la camioneta arranco, es una sensación extraña cuando llevas tiempo sin subir a un auto y de repente estas arriba,

> movimiento, olor a gasolina un poco de nauseas para algunos bueno la camioneta se paró en aduana de vehículos nos pasaron lista una vez más, afuera solo se escuchaba como cortaban cartucho, les estaban entregando armas largas y cortas al grupo JRI, ya alistados cruzamos la aduana y a la calle, en ese momento el equipo de teatro comenzó a repasar el libreto con los textos – a la italiana – nos aventamos casi todo el camino repasando toda la obra. (Bullet,2019, p. 82).

Llama la atención que, así como Bullet, Andrei expresó que "al salir del reclusorio iba observando cada detalle de la ciudad en el transporte, llegue a tener varios sobresaltos por alguna razón me daba miedo la velocidad, las subidas y bajadas del trayecto" (Andrei, 2019, p. 93). Algunos otros de sus compañeros, expresaron, además de emoción y nerviosismo, haber experimentado mareos y nauseas al subirse al transporte designado para llevarlos a sus presentaciones.

> Ya en el viaje como íbamos muy encerrados me maree, sentí que al presentar la obra iba a estar demasiado mareado o con un semblante no adecuado al llegar al Helénico hubiera querido más tiempo para recuperarme y prepararme, pero fue muy incómodo, en los camerinos limitados con poca movilidad para calentar para prepararnos. Muy presionados. (You, 2019, p. 90).

Uno de los testimonios más cortos, fue el de Isaac, sin embargo, expresa en pocas palabras mucho de lo expuesto hasta ahora con relación a la metodología del Colectivo Arte sin fronteras. Quemar el futuro, pues expresa el apoyo recibido de parte de sus compañeros, reconoce al equipo como un cuerpo colectivo y expresa la confianza al saberse apoyado por sus compañeros. (Isaac, 2019, p. 89).

Conocer el proceso creativo para lograr presentar dentro y fuera del Reclusorio Norte, comprender la obra en cuestión más allá de la puesta en escena: bases ideológicas, históricas y

artísticas, reconocer las repercusiones emocionales, anímicas en las personas privadas de la libertad que participaron en el proyecto, así como tener por escrito parte de la metodología que el Colectivo ha implementado en sus talleres, es sin lugar a dudas, es un logro destacable que además se refleja en resultados tangibles.

En concordancia con los logros tangibles, vale la pena hacer mención a *Escena insumisa,* otra de las publicaciones del *Colectivo*, la cual tiene como objetivo visibilizar las prácticas artísticas en contextos de encierro y de violencia estructural, es una excelente publicación que permite conocer más sobre el origen del *Colectivo*, sus primeros proyectos, los cuales iniciaron en espacios comunitarios como vecindades, unidades habitacionales, plazas públicas, así como casas de familiares y amigos; labor que años más tarde se llevó hacía el interior de los centros penitenciarios del país, permitiendo generar una praxis basada en la colaboración, la escucha y principalmente en el cambio de paradigmas de las personas que viven la privación de la libertad.

A lo anterior, se suman las premisas sobre las comunidades vulnerables a partir del pensamiento de Judith Butler, quien enfatiza que la precariedad es una construcción política y no una condición inherente. A partir de ello, *Arte sin frontera.Quemar el futuro*, presenta el arte como herramienta para la reconfiguración de dichas condiciones en los distintos textos que se publicaron en *Escena insumisa*. Generando así, un proyecto editorial sustentado en la "política de la escucha" y de los afectos, dejando de lado la idea del arte por el arte.

La Ciudad de México se ha caracterizado a lo largo de la historia nacional por ser semillero de iniciativas, proyectos y acciones que son replicadas, adaptadas y perfeccionadas en otras latitudes del país. En años recientes ha existido un mayor interés por parte de artistas, espacios culturales e incluso instancias gubernamentales por descentralizar las actividades artísticas y culturales en México, es decir, ir más allá de la Ciudad de México y zona metropolitana y atender de manera conjunta entre el gobierno federal, los gobiernos estatales y municipales tanto a espacios

escénicos independientes como a iniciativas civiles que apuestan por el arte como alternativa para hacer frente a las distintas problemáticas que aquejan al país. Es por esto que, en los siguientes apartados, se ha decidido voltear a ver dos entidades federativas además de la capital nacional, con el fin de sumar al mapa artístico y cultural del país, y así abonar al desarrollo de investigaciones que permitan tener un panorama más amplio de las diversas actividades artísticas que se llevan en privación de la libertad en México. Dando como resultado la comparación, el análisis y la exposición de las diversas metodologías y posicionamientos esgrimidos por colectivos, creadores, artistas e instituciones, mismos que están definidos y sobre todo determinados por las particularidades de cada estado.

CAPÍTULO IV

Guanajuato: de Ocampo al reclusorio del que nadie quiere salir

El estado de Guanajuato se considera como un espacio clave para comprender las particularidades del sistema penitenciario en México y, de manera especial, el papel que las prácticas artísticas desempeñan en los procesos institucionales de reinserción social. Este capítulo examina dos dimensiones fundamentales: por un lado, la singularidad del CEFERESO de Ocampo y su estrecha relación con el Festival Internacional Cervantino, que ha convertido al teatro en una herramienta de encuentro, disciplina y transformación para decenas de personas privadas de la libertad; por otro, el panorama de los CEPRERESOS en el estado, donde la colaboración con instituciones educativas y culturales ha permitido la construcción de programas artísticos que actualmente se encuentran vigentes.

Dichos resultados han sido posibles gracias a la colaboración con el Festival Internacional Cervantino, la Universidad de Guanajuato y la Secretaría de Cultura del estado. Más allá de las

cifras, las políticas penitenciarias y los diagnósticos oficiales, lo que aquí interesa destacar son los procesos humanos que emergen en contextos de encierro, la consolidación de compañías teatrales y la posibilidad de que el arte opere como un vehículo de resistencia, crítica y esperanza, a pesar de los retos y obstáculos que el sistema mismo genera.

IV.I Ocampo y el *Festival Internacional Cervantino*

A lo largo de este capítulo, se analizarán las prácticas escénicas en dos distintos espacios de privación de la libertad, el primero el CEFERESO Núm. 12 ubicado en Ocampo Guanajuato, el segundo el CEFERESO en San Miguel de Allende, en el mismo estado. En México existen 16 Centros Federales de Readaptación Social destinados para "para la reclusión de personas procesadas, la ejecución de sentencias y la aplicación de tratamientos de readaptación social." (Secretaría de Gobernación, 2017). Entre ellos se encuentra el CEFERESO núm.12 ubicado en el kilómetro 6.5 de la carretera entre las comunidades de Laguna de Guadalupe y Hacienda Piedras Negras de Ocampo, en el estado de Guanajuato, fue construido para albergar 2500 personas y hasta el año 2022 contaba con una población de 1997. Ocampo, como popularmente se le conoce, se ha destacado por sus participaciones constantes en el marco del *Festival Internacional Cervantino* con puestas en escena realizadas casi en su totalidad por personas privadas de su libertad.

Con el fin de profundizar en lo anterior, es necesario subrayar cómo las particularidades de las prisiones en las distintas entidades federativas, afectan directamente a la práctica de las actividades artísticas en privación de la libertad. Elena Azaola, es tajante al hablar sobre la estructura del sistema penitenciario nacional, el cual en

> no existe un "sistema nacional penitenciario" propiamente dicho. Aun cuando existen problemas similares que afectan a la mayoría de los establecimientos penitenciarios, en realidad las circunstancias específicas varían de una entidad a otra ya que cada estado cuenta con autonomía para operar sus centros penitenciarios. (Azaola Garrido, 2024, p.39)

Como bien se ha mencionado en varias ocasiones a lo largo de esta investigación, las cárceles mexicanas se caracterizan por sobrepoblación, consumo de drogas, inseguridad, tortura y amenazas. Las razones para que el listado anterior prevalezca a lo largo de los años y en los diversos espacios de privación de la libertad en México, pueden ser muchas y distintas, pero entre las principales destaca la inexistencia de un sistema penitenciario nacional unificado, "ya que cada estado opera sus propios centros con autonomía, lo que genera desigualdades." (Azaola Garrido, 2024, p.39)

Lo anterior, tiene como consecuencia, las marcadas diferencias entre las prisiones estatales y las federales. Las primeras se caracterizan por "la presencia débil e inclusive la ausencia de control por parte del Estado, mientras que en las segundas hay un control excesivo, que no siempre se justifica, por parte del Estado." (Azaola Garrido, 2024, p.39) Es de subrayarse que, durante los últimos años, el 60% de los centros penitenciarios estatales se encuentran en mayor o menor medida en manos de grupos criminales, esto se debe a la incapacidad de las autoridades para poder controlarles. Por su parte, los centros federales, cuentan con un estricto sistema de control, donde el aislamiento se asemeja al que se lleva a cabo en las prisiones de máxima seguridad, aun cuando sólo una mínima parte de la población ahí albergada cumple con el perfil para ser sometida a ese régimen. (Azaola Garrido, 2024)

Conocer las cifras y porcentajes de los distintos espacios de privación de la libertad, permite tener un panorama más amplio sobre el impacto de las actividades que ahí se llevan a cabo. En el caso del CEFERESO núm. 12, existen algunas controversias con relación al costo de vida de

quienes purgan ahí sus penas. Se sabe que hacia el año 2020, se destinaban tres mil 473 pesos diarios por interno a esto se suma que es el centro donde menos actividades laborales se llevan a cabo (Reyes, 2022). En ese mismo año, se brindaron capacitaciones en computación, carpintería, electricidad, mecánica, herrería y hojalatería, inglés, fontanería, elaboración de textiles, entre otras actividades. Se asume, que dentro de esas otras actividades no se consideran las actividades educativas, donde el teatro tiene un papel particular en este centro. Cabe destacar que de acuerdo con las notas de prensa que expone los detalles sobre la Auditoría Superior de la Federación, de los mil 912 internos, solamente acudieron a dichas capacitaciones 36 de ellos, convirtiéndose en la participación más baja en comparación con los 15 CEFERESOS auditados. (Reyes, 2022).

Además de las actividades señaladas, los internos tienen la posibilidad de integrarse en la elaboración de bienes destinados a la venta mediante convenios establecidos con diversas empresas, una de ellas fue la marca de ropa Lob. En el año 2020, se les solicitó la producción de textiles, caretas y muebles; sin embargo, únicamente 136 ppls se involucraron en la producción de los señalados. Asimismo, se ofreció la posibilidad de involucrarse en labores no remuneradas dentro del centro penitenciario: tareas de limpieza, apoyo en la preparación de alimentos, manufactura de productos e incluso elaboración de cubrebocas. No obstante, solo siete personas aceptaron participar, Este centro penitenciario registró la participación más baja en comparación con el CEFERESO 14 de Durango, donde 1,815 internos realizaron actividades no remuneradas. (Reyes, 2022)

A simple vista se podría hablar de un centro donde las personas privadas de la libertad no tienen iniciativa o interés por llevar un correcto proceso de reinserción social. Sin embargo, es necesario conocer más allá de las cifras, por ejemplo, Elena Azaola destaca que los servicios básicos para la sobrevivencia en reclusión, tales como “la provisión de agua potable, alimentos, servicios de salud y medicinas, son muy escasos y de mala calidad en los establecimientos

penitenciarios" por lo que muchas de las familias tienen que costearlos aun cuando estos sean competencia del Estado (Azaola Garrido, 2024, p. 41). A lo anterior, debe sumarse lo que Azaola describe con detalle y denomina como un régimen de aislamiento o segregación, que trae consigo la muerte social. Esto se refiere a que en los centros federales "las personas privadas de libertad permanecen durante 22 o 23 horas en sus estancias y sólo se les permite salir durante una o dos horas al día para poder hacer un poco de ejercicio, dentro de un área también estrecha o confinada" (Azaola Garrido, 2024, p. 44). Esta información no se conoce de cierto en el CEFERESO núm. 12, pero es necesario exponerlo con relación a los bajos índices de participación en las actividades antes señaladas, Elena Azaola (2024), expone las consecuencias de un régimen de aislamiento, como

> incompatible con los fines que nuestra Constitución asigna a la pena; a saber, la reinserción o reintegración de las personas privadas de la libertad a la sociedad. Sería conveniente, por ello, que se revisara este régimen y se adoptara uno que, sin poner en riesgo la seguridad, fuera compatible con nuestras normas (…) (p.45)

Por otro lado, en voz y experiencia de Jorge Correa, es posible conocer las implicaciones de trabajar en un centro federal con relación a la seguridad y la disciplina, la cual describe como "realmente castrense".

> Tú te sales un poquito de la norma de seguridad y el proyecto se cae. Las normas impiden que tengas un contacto afectuoso, directo, pero se tiene que hacer porque el teatro es abrirse, quererse, cobijarse, el teatro es arroparse y también disciplinarse y lo que necesitas es eso, "amueganarte" con el otro (…) (Correa, 2017, p. 37)

En contraste con las cifras antes expuestas y saltándose la norma o lo esperado ante el régimen de aislamiento y la disciplina castrense, sobresale la participación de los internos en las actividades teatrales en Ocampo, pues de acuerdo con Rosa Julia Leyva, actualmente, la

Compañía de teatro del CEFERESO núm. 12 actualmente cuenta con 50 personas, mientras que ha habido montajes de hasta 90 o 120 ppls. En ese contexto ¿cómo se ha logrado consolidar un grupo de teatro como el de Ocampo? Sin lugar a dudas, contar con el respaldo, apoyo y empuje de un festival tan importante como el Cervantino, el cual se ha traducido en un aliciente para las autoridades del centro y las personas ahí recluidas. Para responder a la respuesta anterior, se decidió ahondar en la singularidad del grupo de teatro de Ocampo, las características del centro, así como en la influencia y relevancia del *FIC* en dicho lugar.

Hacia el año 2014 se inició una importante colaboración entre el *FIC* y el CEFERESO núm. 12, ubicado en la ciudad de Ocampo, Guanajuato. De acuerdo con Sandra Carrazco, quien se ha desarrollado en la escena del estado de Guanajuato, como dramaturga, gestora, capacitadora en programas sociales y educativos en arte, directora y asesora de teatro, y quien ha tenido una relación estrecha y constante con el grupo de teatro del CEFERESO núm. 12. Carrazco, refiere que gracias a la gestión de Julio César Pérez Ramírez, quien fue director del CEFERESO, se incentivaron distintas actividades artísticas en el recinto, tales como las artes plásticas y el teatro, generando así el vínculo con el *Festival Internacional Cervantino*. Tal y como lo señaló el Gobierno del Estado, hacia el año 2018 “el Lic. Julio César Pérez Ramírez, director del CEFERESO No. 12, ha promovido durante los últimos dos años diversas actividades artísticas como parte fundamental del proceso de reinserción social.” (Gobierno del Estado de Guanajuato, 2018)

Por su parte, Jorge Correa, indicó que esto fue posible gracias la iniciativa del entonces director del CEFERESO Saúl Francisco García Rodríguez quien se acercó al Instituto Estatal de la Cultura del estado, donde le apoyaron llevando al recinto a su cargo talleres de música, danza y teatro; la colaboración se tradujo en la producción, montaje y presentación de “Hamlet” por 50 personas privadas de su libertad en el mencionado CEFERESO, en el marco de la edición

número 42 del *Festival Internacional Cervantino*. De acuerdo con la Secretaría de Cultura Federal, el Festival Cervantino tiene como objetivo atender a la reconstrucción del tejido social mediante la cultura y el arte, entonces, el *Proyecto Ruelas* es la forma de atender directamente a las comunidades a través del teatro. (Secretaría de Cultura, 2017).

Desde el año 2014 a la fecha el grupo de Teatro de Ocampo, como popularmente se le conoce al CEFERESO núm. 12, ha tenido una participación activa y constante en el *Festival Cervantino*. Esto gracias a la iniciativa, apoyo y empuje del maestro Correa. La travesía inició con una primera convocatoria que devino en una selección meticulosa de los participantes, la cual requirió que se rompieran reglas no escritas sobre la convivencia al interior de recinto. Pues se corrió el riesgo de reunir en un mismo espacio y una misma actividad a personas de distintos módulos.

¿Qué quiere decir esto? Tanto las prisiones federales y como estatales se dividen por módulos, esto es los distintos espacios donde habitan personas privadas de su libertad con características particulares, generalmente, relacionadas con la peligrosidad, por lo que deben estar separadas de aquellas personas que conforman el grupo denominado como "población."

Para conformar el elenco de "Hamlet" se llevó a cabo una especie de laboratorio con personas de distintos módulos que por razones de seguridad y convivencia se debían mantener separados. Hamlet contó, como ya se mencionó, con un elenco de 50 personas privadas de su libertad provenientes de los 5 distintos módulos que existen en el CEPRERESO núm. 12, las premisas para la selección de dicho elenco fueron: contar con una sentencia larga y tener un perfil de alta peligrosidad. Con el fin de demostrar que gracias al STRAP (2017) es posible "depurar todo tipo de violencias en las personas y que las puede unir" (p. 51). Jorge Correa (2017) describió dicha experiencia como una maravilla, la concibe como el logro más efectivo y más concreto a lo largo de sus, entonces, 37 años de carrera. "El grado de dificultad que tiene Shakespeare y ellos, la mayoría con el total desconocimiento de lo que es el teatro. Algunos ni siquiera habían visto una

obra en su vida, otros (2 ó 3) habían tenido experiencias conmigo escribiendo y actuando, pero nada más así, jugando al teatro." (p. 51).

"Hamlet", se presentó en tres ocasiones al interior del penal y una transmisión en las escalinatas de la Universidad de Guanajuato, de acuerdo con Jorge Correa "el teatro penitenciario hizo un magnífico papel. Que nos vamos llevando las críticas más positivas, que hasta en twitter Rafael Tovar y de Teresa, el presidente del Conaculta, me felicitó." (Secretaría de cultura, 2015). Entre las declaraciones de Correa, destaca el comentario sobre los actores, "tú los ves y no le piden nada a ninguna compañía profesional" esto debido a que la obra se preparó en solo tres meses y con internos de distintos módulos, lo cual podría haber sido un obstáculo en términos de convivencia y disciplina.

En años más recientes, en 2019 Sandra Carrazco, tuvo la oportunidad de conocer y sumarse al proyecto teatral de dicho recinto, gracias a una invitación por parte de la Universidad de Guanajuato, Sandra cuenta con una amplia experiencia en centros penitenciarios, sin embargo, destaca las particularidades de hacerlo en Ocampo. Donde

> cuentan con una nave cultural, donde había la posibilidad de trabajar con ellos cinco, seis, hasta ocho horas, donde era factible estar todo un día dedicado al teatro y el ver que existe un programa, es decir, no son proyectos o talleres aislados, sino hablar de un programa donde hay una continuidad y donde vayan o no artistas o creadores a apoyar en el quehacer de las personas que integran este proyecto. (Cervantino Digital, 2022)

Al hablar de una continuidad y no de proyectos o talleres aislados, Carrazco comenta que el grupo de teatro de dicho recinto, mantiene una producción teatral constante con montajes para el día del niño, pastorelas, entre otros. Lo cual se traduce en un trabajo continuo ante el que, creadores o creadoras externo se suman como una o uno más al proyecto, pero son las personas

privadas de su libertad quienes llevan toda la línea, la guía y el camino que se debe seguir para llevar el proyecto.

Un aspecto fundamental para comprender las dinámicas y particularidades del grupo de teatro al interior del CEFERESO en Ocampo, es conocer los espacios donde llevan a cabo sus procesos creativos. Sobresalen los comentarios de Carrazco sobre la posibilidad de trabajar entre 5 o 6 horas en actividades teatrales en un espacio denominado la nave cultural. En principio, leer o escuchar la existencia de una nave cultural, para quienes trabajan en espacios de privación de la libertad, es ya un logro mayor. *Arte sin frontera.Quemar el futuro*, narra en voz de quienes acompañan procesos escénicos en espacios de privación de la libertad, la dificultad de encontrar un lugar pensado específicamente para prácticas teatrales dentro de dichos espacios.

> Nos enfrentamos a utilizar cualquier espacio disponible: desde salones en desuso y mal mantenidos, pasillos donde las personas transitan constantemente, hasta patios donde estamos expuestos al sol o la lluvia. La disponibilidad de estos espacios también depende de si nos encontramos en un centro estatal o federal, así como del interés que las autoridades del centro otorguen a las actividades artísticas. (Arte sin Frontera, en prensa, p. n/a)

¿A qué se refiere Sandra Carrazco al hablar de una nave cultural? Al espacio que ella refería en el año 2022, era a una bodega con techo de lámina y delimitada con tablaroca y materiales económicos, que les permitió tener un tapanco al frente y una cabina de audio e iluminación, ha de destacarse la mala acústica debido a los techos de lámina. Dicha nave se encontraba en la zona de oficios, es decir, junto a ella se encontraban las naves donde se manufacturaban zapatos, ropa, entre otros. El cual hacia el año 2014, era descrito por Jorge Correa como “una nave hecha exprofeso para poner una planta laboral que se quedó como un espacio teatral enorme que

poquito a poco hemos ido acondicionando, ya pusimos el escenario, se va a poner una escenografía, totalmente teatral con luces y demás." (Correa, 2017, p. 37)

En años más recientes, se adaptaron dos canchas de basquetbol techadas, en las cuales acondicionaron muros con papel, tapizaron todo con telas y sabanas en desuso, las cuales pintaron de negro, las unieron a mano, las colocaron en el techo del espacio, haciendo un cielo totalmente negro. El piso era de cemento pintado, el cual pintaron y transformaron en algo más creativo, a partir de distintos diseños artísticos con rombos y figuras geométricas. Actualmente cuentan con escenario, telón, telón de fondo, piernas y escalones laterales movibles, lo que posibilita que hacer entradas, salidas y desplazamientos de los artistas por atrás, por los lados y enfrente. Con relación a la iluminación, mantienen las lámparas originales de la cancha y algunas otras luces, además de un tapanco para la cabina de audio y luces, la cual está en alto y en la parte de enfrente del escenario. Como debe ser una cabina. En la parte de atrás del escenario, construyeron con tabla roca pequeños cuartos destinados como espacios de resguardo para vestuario, cajas etiquetadas y catalogadas, así como un pasillo donde resguardan botargas o cuelgan cosas de mayor tamaño. (S. Carrazco, comunicación personal, 11 de junio 2025).

En el año 2015 presentaron la obra titulada "Transiciones", en 2017 "Los miserables"; en 2018 "Silencios de libertad", 2019 "horizontes de la mancha", en 2021 "Verdades ocultas", en 2022 "Sobreviviendo: la irrealidad de la realidad", en 2023 "MUROS nuevo mundo", 2024 "Kilombo", es indiscutible que el objetivo se cumplió y ha tenido tales repercusiones que desde el año 2014 hasta la fecha, el grupo de teatro ha participado en el Festival Cervantino de manera continua. Los resultados y los alcances de este grupo de teatro, se ven reflejados en sus participaciones en este importante festival y a su vez, en la infraestructura, que de manera autogestiva, han logrado establecer.

Con el fin de ahondar sobre la práctica y presencia constante dentro de la programación cultural del Cervantino, a continuación, se comparten datos y detalles sobre las distintas puestas en escena que se han montado a cargo del grupo de teatro al interior del CEFERESO núm. 12. En 2017 se llevó a cabo la producción de "Los Miserables", con la participación de 120 personas privadas de la libertad, dato que da pie para cuestionar la poca participación en capacitaciones y actividades laborales, mismas que podrían no significar un aliciente para los internos como sí lo es el teatro.

Hacia el año 2018, presentaron la producción titulada "Silencios de libertad", la cual fue escrita por un ppl, de acuerdo con el Gobierno del Estado, en el marco de la edición número 46 del Festival Internacional Cervantino, se inauguró la exposición que llevaba el mismo nombre, la cual fue un proyecto en colaboración entre Gobierno del Estado de Guanajuato, a través del Instituto Estatal de la Cultura, el *Festival Cervantino* y la Dirección General de Cultura y Educación de Guanajuato.

> Bajo el lema "Mis acciones me orillaron a privarme de la libertad, pero en mi se despertó y liberó, mi vocación por pintar", fue inspirada esta obra de Zumaya, quien funge como maestro de pintura en el CEFERESO 12 de Ocampo, Guanajuato. (…) Durante 6 meses se realizó la puesta en escena, donde el talento y el trabajo de los P.P.L. fueron plasmados en sabanas, ropa vieja, periódico, papel y cartón para la elaboración del escenario, ambientación, telones, vestuario y la utilería. Participaron integrantes de los talleres de pintura, cartonería, música y teatro, mismos que son dirigidos por los propios P.P.L. que se han destacado en este ámbito artístico. (Gobierno del Estado de Guanajuato, 20218)

Tanto la parte plástica como escénica se desarrollaron dentro del proyecto denominado Cervantino para Todo, el cual tiene como objetivo democratizar el acceso al arte, y con ello fortalecer la convivencia social y crear nuevos públicos. Durante esa edición, el país invitado fue

India y el eje temático “El Futuro es Hoy”, ambos elementos sirvieron de inspiración para la ambientación del proyecto, el cual se tradujo en un recorrido escénico “hacia ese país asiático a partir de materiales transformados con creatividad y simbolismo” (Gobierno del Estado de Guanajuato, 20218). Un año más tarde, en el año 2019, nace la producción “Horizontes de la Mancha”, propuesta escénica inspirada, como bien lo indica su nombre, en la obra de Miguel de Cervantes, el texto es una adaptación en la que se resaltan las particularidades de la privación de la libertad. Esta obra fue grabada y transmitida por la Unidad de Televisión de Guanajuato (TV4), y su proyección pública se llevó a cabo los días 23 y 24 de octubre de 2019 en el auditorio de la Universidad de Guanajuato. (Flores Martínez, 2019).

En el año 2021, el *Festival Cervantino* presentó el trabajo de la compañía de teatro Líber & Arte, la cual estuvo integrada por noventa personas privadas de la libertad del CEFERESO No. 12 CPS-Guanajuato, durante esa edición presentaron la obra “Verdades Ocultas”, “la cual trata de la evolución del ser humano a través de las diferentes etapas de la vida y de cómo toma decisiones que pueden cambiar su vida para bien o para mal.” (Secretaría de Cultura, s.f.)

Entre las producciones más recientes se encuentran ″Sobreviviendo: la irrealidad de la realidad″, grabada en el centro y transmitida en línea durante la 50 edición del *Festival Internacional Cervantino*. El texto de la obra, fue escrito por dos personas privadas de la libertad, Valentín y Cristian, quienes exponen el sentir de las personas que viven en reclusión por haber participado en algún movimiento social en un contexto dictatorial. Reflejan una manera distinta de aproximarse a la privación de la libertad, mientras tejen situaciones que suceden tanto al interior como al exterior de los espacios de reclusión. De acuerdo con Sandra Carrazco, fue una propuesta profundamente conmovedora, con momentos desgarradores que muestran la impotencia de quienes han sido violentados por defender una causa social. La obra utiliza el flashback como recurso narrativo, algunas escenas inician con el desenlace, llevando al

espectador a una retrospectiva de los acontecimientos. Además de lo anterior, contó con música en vivo y un coro, los cuales se han convertido ya en sello de la compañía. (Cervantino Digital, 2022)

En los últimos dos años, el CEFERESO núm. 12 ha participado con las producciones tituladas "MUROS Nuevo Mundo" (2023) y "Kilombo" (2024), la primera fue parte de la programación de *FIC Virtual* junto con las presentaciones en línea de Humedales Digitales. Laboratorio de artes vivas, mediaturgias y tecnologías, del Centro de Cultura Digital, y la colaboración con la Cineteca Nacional. (Festival Internacional Cervantino, 2023)

Mientras que "Kilombo", narra la historia de los grupos africanos y afrodescendientes, a mediados del Siglo XVI en Brasil, quienes escaparon de la esclavitud y formaron comunidades que llamaban Kilombos o Quilombos.

> "La obra teatral nos traslada a una historia mezclada entre realidad y ficción en la que dos símbolos y líderes de la resistencia como son Dándara y Zumbo nos muestran, sin desconocer el maltrato y penurias que vivieron en la esclavitud por su color de piel, la esencia de sus comunidades quilombolas, sus creencias, sus danzas, su música, sus mundos coloridos, sus sueños y nostalgias, sus amores y felicidades. Kilombo es la libertad del corazón, de las raíces de un pueblo oprimido que encontró libertad, una libertad que no enfrenta a nadie, ni está en contra de nada, una libertad que simplemente es y que hace al ser más libre sólo por el hecho de ser…humano." (Festival Internacional Cervantino, 2024)

Como hasta ahora se ha expuesto, el *Festival Internacional Cervantino*, ha sido sin duda la plataforma más importante para la creación, producción y sobre todo proyección del Grupo de teatro al interior del CEFERESO núm. 12. Además del FIC, la Universidad de Guanajuato ha contribuido en la formación artística y escénica de los ppl en Ocampo, durante la primera mitad

del año en curso, 2025, integrantes de la comunidad universitaria han visitado el CEFERESO llevando distintos talleres, entre los que destaca “Herramientas para la expresión personal a través del teatro”, en el que participaron 36 internos de dicho centro, el cual se llevó a cabo el 8 de abril y fue impartido por el Dr. David Osvaldo Eudave Rosales, profesor del Departamento de Música y Artes Escénicas de la UG, en compañía de tres de sus estudiantes. La jornada se estructuró en dos bloques de tres horas cada uno, donde se realizaron distintos ejercicios, como escritura rápida de autoficción, dramaturgia de la Experiencia a partir de un objeto imaginario, seguida de una reescritura testimonial desde una mirada externa. Además de dinámicas de composición escénica, así como la creación y representación de breves piezas teatrales. La jornada finalizó con un cierre colectivo de reflexiones. (Universidad de Guanajuato, 2025)

El grupo y las producciones teatrales al interior del CEFERESO núm. 12, dan cuenta de que las actividades artísticas desarrolladas en contextos de reclusión, son posibles gracias a la confluencia de voluntades y al respaldo y apoyo institucional más allá del ámbito estrictamente carcelario, posibilitando resultados significativos y duraderos. Ocampo, demuestra que cuando la institución penitenciaria brinda apertura y permite que las personas privadas de su libertad se involucren en propuestas impulsadas por otras instancias —educativas, culturales, universitarias o civiles—, se generan procesos transformadores con efectos tangibles. Por lo tanto, la articulación entre instituciones amplía el alcance de las acciones culturales y refuerza el carácter integrador, formativo, convivencial, en espacios de reclusión a través del arte.

Para concluir, vale la pena retomar los argumentos de María José Delgado, actriz y dramaturga queretana, quien forma parte de la Escuela de Iniciación Artística Asociada (EIAA), un modelo educativo que opera al interior de los Centros Penitenciarios de Querétaro y que ofrece formación en artes plásticas, música, danza y teatro. Delgado señala, con relación al trabajo en espacios carcelarios: “Trabajar ahí, en ese espacio, es hacer un teatro muy valioso y

muy pocas veces se tiene la oportunidad. Ingresar a esos espacios no es fácil" (comunicación personal, mayo de 2025). En el caso de Ocampo, se ha dado la confluencia entre voluntades e instituciones, lo que ha hecho posible un proceso artístico con resultados tangibles, en gran contraste con lo ocurrido en Santa Martha Acatitla y la *Compañía de Teatro Penitenciario*. Por ello, es fundamental reconocer que mientras los recintos carcelarios estén en disposición, es imperante que los artistas, creadores y talleristas incidan con decisión en dichos espacios, tomando en cuenta que esos esfuerzos son los que van a impactar de manera positiva la vida de personas que las más de las veces, no tuvieron contacto alguno con el arte.

IV.II La experiencia teatral en los CEPRERESOS de Guanajuato

Además del CEFERESO núm. 12, en Guanajuato existen 10 Centros de Prevención y Reinserción Social, los cuales se ubican en: Acámbaro, Celaya, Guanajuato, Irapuato, León, Pénjamo, Salamanca, San Felipe, San Miguel de Allende y Valle de Santiago, conformando así el Sistema Penitenciario del estado de Guanajuato. Sobre el número de personas albergadas en dichos espacios, hacia julio 2020 se tenían registradas 6,463 personas privadas de su libertad. Resulta intrigante observar los números dos años más tarde, pues hacia el 26 de junio del año 2022, el sistema penitenciario estatal de Guanajuato registraba 7,212 personas privadas de la libertad, 749 personas más. Con relación a las edades, alarma reconocer que son personas jóvenes quienes representan la mayor población en las prisiones guanajuatenses, personas entre 25 y 30 años (25.3%), seguido por quienes tienen entre 31 y 35 años (17.7%) y, en tercer lugar, jóvenes de 18 a 24 años (16.2%). (Velázquez, 2022)

De acuerdo con Álvar Cabeza de Vaca Appendini, quien fue secretario de seguridad del estado entre 2012 y 2024, daba a conocer que en el año 2018 el Sistema Estatal Penitenciario recibió el Premio Águila Dorada por parte de la Asociación Americana de Correccionales (ACA),

destacó que los diez centros penitenciarios del estado cuentan con acreditación de la (ACA), conforme a 137 estándares internacionales, como parte del Programa de Correccionales de la Iniciativa Mérida. Ubicando a Guanajuato dentro del reducido grupo de entidades con centros penitenciarios plenamente acreditados a nivel nacional. (Secretaría de Seguridad y Paz, s.f.)

Entre 2012 y 2024, El gobierno estatal afirma su compromiso con la mejora de políticas de seguridad pública bajo un enfoque de derechos humanos, el Sistema penitenciario estatal fue reconocido como uno de los mejor evaluados en el país, de acuerdo con el Diagnóstico Nacional de Supervisión Penitenciaria de la CNDH. Es se subrayar, que además de las certificaciones y reconocimientos por parte de la ACA, se han llevado a cabo capacitaciones dirigidas a policías custodios en Estados Unidos. Además, Gracias al apoyo de la Embajada de EE.UU**.** y la oficina INL, se dotó de equipo como: máquinas de rayos X, detectores de metales, arco de seguridad, mascarillas antigás, trajes antidisturbios, y un stand virtual de tiro para capacitación en el CEPRERESO de Salamanca. En términos numéricos, se invirtieron 13.6 millones de pesos en mejoras de infraestructura penitenciaria, 18.5 millones de pesos en equipamiento (uniformes, protección, pantallas, etc.) y 20.9 millones de pesos en formación continua para 3,969 elementos de seguridad (custodios, guías técnicos, policías municipales y estatales). (Secretaría de Gobierno del Estado de Guanajuato, 2022)

En octubre del año 2020 durante la visita, en Guanajuato, del Christopher Landau, Embajador de EUA en México, el entonces gobernador Diego Sinueh Rodríguez Vallejo, expresaba que

> Guanajuato ha contado con el apoyo y la colaboración de la Embajada de los Estados Unidos de América, gracias a ello, la entidad cuenta con los mejores policías de México y esto se debe a la participación de organismos como la Comisión de Acreditación para Agencias en Aplicación de la Ley (CALEA). Si hoy el Sistema Penitenciario de Guanajuato es uno de los mejores evaluados del país, se debe a la capacitación y

> certificación de la Asociación de Correccionales Americanas (ACA); si hoy Guanajuato es el estado con menor nivel de impunidad, mucho se debe a la capacitación en el Programa Internacional de Asistencia y Entrenamiento en Investigación Criminal del departamento de Justicia de los Estados Unidos. (Gobierno del Estado de Guanajuato, 2020)

Aquí vale la pena recordar lo comentado sobre la Iniciativa Mérida, Plan que fue sustituido por el programa denominado “Entendimiento Bicentenario" en diciembre 2021. Sin embargo, dejó repercusiones y acciones considerables en el sistema penitenciario nacional y en particular en el estado de Guanajuato. Hacía el año 2019 fueron 98 prisiones mexicanas acreditadas internacionalmente con apoyo de la Iniciativa Mérida y La ACA. De acuerdo con la Embajada de EU en México, la Iniciativa Mérida “representa un capítulo histórico de cooperación y reconocimiento de las responsabilidades” de ambas naciones para contrarrestar la violencia ocasionada por las drogas (Sandoval, 2019). Actualmente las prisiones guanajuatenses siguen siendo certificadas por la ACA, justamente durante el año 2024 se llevó a cabo el proceso de certificación en los Centros de Reinserción del estado.

Actualmente, el sistema penitenciario guanajuatense se encuentra al 96% de su capacidad, las prisiones del estado están consideradas para albergar un total de 6 mil 781 personas, mientras que de acuerdo con el "Cuaderno Mensual de Información Estadística Penitenciaria Nacional", emitido por el gobierno federal en el mes de febrero de 2025, Guanajuato cuenta con un total de 6 mil 376 personas en reclusión. Razón por la cual, se han iniciado trabajos de ampliación en los penales de San Miguel de Allende y Pénjamo, permitiendo albergar 600 personas más. (Adame, 2025)

En este momento, las personas privadas de la libertad que habitan en las prisiones del estado, se encuentra distribuidas de la siguiente manera:

Irapuato: Capacidad de 305 personas; tiene 73 personas de más.

Celaya: Capacidad de 406 personas; 43 PPL adicionales.

San Miguel de Allende: Capacidad de 363 personas; supera por 2 PPL.

Centros con espacios disponibles:

Valle de Santiago (varonil): 1,745 espacios; 243 desocupados.

Valle de Santiago (femenil): 185 espacios; 4 desocupados.

Guanajuato capital: 755 espacios; 141 disponibles.

León: 1,985 espacios; 75 sin ocupar.

Pénjamo: 358 espacios; 28 sin ocupar.

San Felipe: 142 espacios; 14 sin ocupar.

Acámbaro: 215 espacios; 6 sin ocupar. (Adame, 2025)

CEPRERESOS: Universidad, Cultura y Seguridad

Con todos los detalles hasta ahora compartidos, se cuenta con un panorama más amplio sobre la situación carcelaria en Guanajuato. Espacios donde, gracias a la colaboración entre instituciones como la Universidad de Guanajuato, la Secretaría de Seguridad y el Instituto Estatal de la Cultura, se han desarrollado una serie de programas culturales orientados a favorecer la reinserción social de las personas que habitan en las cárceles estatales. Actualmente, los CEPRERESOS (Centros Estatales de Prevención y Reinserción Social) del estado cuentan con un programa activo y constante de actividades artísticas y deportivas.

Desde 2009, la Universidad de Guanajuato (UG), a través de la Dirección de Extensión Cultural, ha llevado a cabo talleres culturales en los diez CEPRERESOS del estado. El proyecto surgió a partir de una solicitud para impartir un taller de pintura en el CEPRERESO de Guanajuato durante la Semana Cultural. Su éxito derivó en un programa anual que incluye

música, artes escénicas, pintura, escenografía, cartonería, danza folclórica, canto, pantomima, elaboración de guiones teatrales, entre otros. Inicialmente, cada taller tenía una duración de 20 horas distribuidas en una semana, se contó con el apoyo de 6 talleristas, quienes se iban rotando entre los centros para poder compartir las distintas disciplinas en cada uno de ellos.

Ariadna Rapozo, pionera del programa de talleres culturales que se imparte en los CEPRERESOS, expresó la importancia de este tipo de iniciativas,

> Los programas ayudan mucho a la reinserción social de los reclusos, pero además el hecho de que convivan con gente externa a ese ambiente de violencia, puede generar un cambio en ellos. “Siempre es importante llegar a lo más básico, desde un “buenos días”, “¿cómo está?”, esas reglas básicas de humanidad que ahí podrían llegar a olvidarse. Un simple saludo de manos y una mirada a los ojos pueden cambiar un día entero.” (Universidad de Guanajuato, 2015)

Si bien, uno de los argumentos hace algunos meses por parte de la Subsecretaría del Sistema Penitenciario, integrada ya a la Subsecretaría de Seguridad Ciudadana, para cesar las actividades de la *Compañía de Teatro Penitenciario* al interior de la Penitenciaría de Santa Martha Acatitla, fue que solo atendía el 3.5% de la población total del penal (Quezada, 2025, citado en Gutiérrez Bracho, 2025, s/p). En contraste, hacia el año 2015, Manuel Isab López Carbajo, coordinador del programa de talleres que la UG implementó al interior de los CEPRERESOS del estado, en una nota de prensa recordaba con entusiasmo a

> un interno al que le gustaba mucho participar en los talleres, sobre todo –recuerda- destacaba mucho en el de pintura. Un día lo encontró trabajando en un bar, en donde lo contrataron para decorar las paredes. “Me dio mucho gusto verlo afuera, y sobre todo verlo poner en práctica lo que aprendió en los talleres”, él estaba muy agradecido con nosotros, la satisfacción que se siente por esto es indescriptible, porque confirma que estamos contribuyendo a hacer cambios. (Universidad de Guanajuato, 2015).

Actualmente, tanto instituciones gubernamentales como privadas, enfocan sus esfuerzos en resultados tangibles, medibles y que reflejen los buenos resultados de los distintos programas implementados. ¿Cómo se miden los resultados del encuentro entre una persona privada de su libertad y el arte? Hasta ahora se han expuesto proyectos, iniciativas y resultados que buscan dar cuenta de cómo la impartición de actividades artísticas en espacios de privación de la libertad, ayudan en términos de convivencia, recreación y creación, y también lo hacen sentando bases para tener opciones y oportunidades al salir de la prisión, tal como la actual Compañía de Teatro Penitenciario Calacas y Diablitos, Maye Moreno o la persona sobre la cual compartió López Carbajo.

En términos de los antecedentes de lo que actualmente ocurre en las prisiones estatales, Pedro Sosa, fundador y director del grupo de teatro de títeres *Títiri-Tátara* de la ciudad de Guanajuato desde hace 22 años con el cual ha participado en diversos festivales nacionales e internacionales, recuerda que

> a través de la Universidad de Guanajuato, con René Dorado en difusión cultural, allá por 1997-98, se empezó a buscar otros espacios. En ese momento, la Secretaría de Seguridad Pública de Guanajuato tuvo un recurso federal para dar otras posibilidades en seguridad pública. El primero en levantar la mano fue el CEFERESO, diciendo que querían entrar con talleres." (P. Sosa, comunicación personal, 28 de febrero 2025)

Por su parte, Sandra Carrazco, menciona la forma en la que la Dirección General de Extensión Cultural de la UG, comenzó la gestión de los talleres

> En el estado de Guanajuato realmente comienza de una manera mucho más vinculada y mucho más institucional a través de la Dirección de Seguridad Social, pero fue primeramente con la Universidad de Guanajuato, en el área de la Dirección General de Extensión Cultural que está en el Mesón de San Antonio (…) lo que hacía era que en

> ocasiones con los talleristas que ya tenía en la oferta que tenían del mesón, hacían uso de o más bien usaban, bueno más bien, empleaban estos mismos talleristas o en ocasiones algunos docentes o pasaba también que, no nada más era impartirles el taller, en ocasiones era el vínculo de llevarles un cuarteto musical o alguna agrupación pequeña para una puesta en escena o sea, no nada más, era a través de dar el taller sino también de exponer alguna producción artística de pequeño formato. (S. Carrazco, comunicación personal,24 y 27 de enero 2025)

De esta manera, inician la presencia de talleres y actividades artísticas en las prisiones del estado de Guanajuato, cabe señalar, que durante los primeros años del programa, los CEPRERESOS atendidos, fueron los ubicados en León, Irapuato y Celaya. En años más recientes, el programa ya no es llevado a cabo por la UG, actualmente es el Instituto Estatal de la Cultura quien desde el año 2022 se encuentra coordinando el *Programa de talleres artísticos dirigidos a las personas privadas de la libertad en los Centros Estatales de Reinserción Social y Centros Preventivos.* De acuerdo con el Instituto Estatal de la Cultura -IEC-, el programa tiene como objetivo "contribuir al proceso de reintegración a la sociedad de las personas privadas de la libertad a través del impulso a la creación y apreciación artística durante el cumplimiento de su sentencia" (F. Grimaldi, comunicación personal, 25 de junio 2025). Actualmente, se encuentra vigente en los 11 Centros Estatales de Reinserción Social y Centros Preventivos del estado.

En el año 2022, el IEC firmó el primer convenio de colaboración interinstitucional con la Secretaría de Seguridad Pública,

> Es la primera vez que ambos organismos trabajan conjuntamente para un proyecto de esta naturaleza donde se busca contribuir al proceso de reintegración a la sociedad de las personas privadas de la libertad a través del impulso a la creación y apreciación artística durante el cumplimiento de su sentencia. (Caracol en movimiento, 2023)

Inicialmente, se consideró que el programa operaría durante un año en las prisiones guanajuatense. Dejando abierta la posibilidad de que, si por mutuo acuerdo, ambas dependencias así lo consideraban, el convenio sería renovado para el año siguiente.

Lo anterior, se realizó y se ha realizado en años siguientes, atendiendo al artículo séptimo de la Ley Nacional de Ejecución Penal, el cual apunta, en primer lugar, a la coordinación interinstitucional de los poderes judicial y ejecutivo competentes para el cumplimiento y aplicación de esta Ley y demás normatividad aplicable. Además, señala, la cooperación con las autoridades penitenciarias e instituciones que intervienen en la ejecución de la prisión preventiva, de las sanciones penales y de las medidas de seguridad impuestas.

Subraya, que dentro de las autoridades corresponsables para el cumplimiento de la ley en cuestión, se encuentran las Secretarías de Gobernación, de Desarrollo Social, de Economía, de Educación Pública, de Cultura, de Salud, del Trabajo y Previsión Social y la Comisión Nacional de Cultura Física y Deporte, el Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de la Familia y la Secretaría Ejecutiva del Sistema Nacional de Protección Integral de Niñas, Niños y Adolescentes o sus equivalentes en las entidades federativas y la Ciudad de México (Ley Nacional de ejecución penal, 2016). Mismas que deberán encargarse de diseñar e implementar

> los distintos programas de servicios para la reinserción al interior de los Centros Penitenciarios y de servicios post-penales a nivel federal y estatal (…) La Autoridad Penitenciaria y las autoridades corresponsables podrán implementar mecanismos de participación y firmar convenios de colaboración con organizaciones de la sociedad civil a fin de diseñar, implementar o brindar servicios en internamiento o de naturaleza post-penal. (Ley Nacional de ejecución penal, 2016, p.6)

La colaboración entre las dependencias señaladas y la atención al artículo expuesto, posibilitó que durante el primer año, se impartieran 46 talleres en los mencionados centros, durante ese año

se atendió un total de 1,389 personas privadas de su libertad gracias a la colaboración de 31 talleristas. Con relación a la población atendida, se prioriza a las personas privadas de su libertad que cuentan con una sentencia mayor a tres años. Sobre el programa, *Caracol en movimiento*, una plataforma digital de noticias del estado de Guanajuato que concentra su contenido sobre ciudades como Guanajuato y León, expuso que:

> Este proyecto de inclusión de las personas privadas de la libertad en el desarrollo de los programas culturales fue bien recibido por los internos, quienes expresaron que la participación en los talleres mejora la convivencia entre ellos, les ayuda a proyectarse en el futuro y desarrolla en ellos habilidades físicas y emocionales. (Caracol en movimiento, 2023)

Desde la firma del primer convenio y hasta la fecha, la colaboración ha sido renovada anualmente, el número de taller impartidos y las personas atendidas, han variado en algunos años. En el 2023 nuevamente se llevaron a cabo 41 talleres y se atendió a 1,132 personas, para el año 2024 el número de talleres creció considerablemente, pues se contó con 55 talleres y con una participación de 1,375 personas. Mientras que, para el año en curso, 2025, se llevaran a cabo 58 talleres entre los meses de agosto a septiembre, destaca la incorporación de nuevas disciplinas como: talla en madera, ritmos latinos y guitarra.

Además de lo señalado con relación a la Ley Nacional de Ejecución penal, es necesario indicar que el programa en cuestión no es una iniciativa aislada o resultado del interés o la ocurrencia de quién preside una o las dos dependencias. Por el contrario, es una iniciativa que responde a políticas públicas ya establecidas y consideradas como prioritarias tanto para el gobierno federal como el estatal. En el caso del primero, dentro del Programa Sectorial de Cultura 2020-2024 destacan tres puntos que son de suma relevancia para comprender la

impartición de talleres artísticos y culturales en espacios de privación de la libertad: “La cultura, un derecho humano”, “Cultura para la paz y la convivencia” y “Cultura incluyente”.

En el primero, se expone sobre el derecho que todas las personas tienen a acceder, crear y recrear las manifestaciones materiales e inmateriales del arte y la cultura. Por lo que, es obligación del estado promover el ejercicio de los derechos culturales, puesto que:

> todas las personas, son creadoras potenciales, portadoras de alguna manifestación del patrimonio inmaterial, participantes activas de la construcción cotidiana de su propia identidad y la de la comunidad a la que pertenecen; son actores necesarios para la confección de nuevas realidades. (Secretaría de Gobernación, 2020)

Dentro del Programa Sectorial de Cultura 2020-2024, se hace evidente la brecha de acceso y disfrute de los bienes y servicios culturales. Es posible asegurar, que muchas de las personas que hacen, ven, promueven y gestionan actividades teatrales en México, no reconocen la relevancia de su labor. Por lo que los números, las cifras y los porcentajes, deben ser conocidos y señalados, para poner en perspectiva la importancia de hacer teatro y sobre todo, de hacerlo dentro de un sistema clasista, sexista y racista, como lo es el mexicano y por extensión el penitenciario. En México,

> 25% de la población nunca ha acudido al cine, 66% nunca ha presenciado una función de danza, 53% nunca ha visitado alguna zona arqueológica, 43% nunca ha acudido a museos y 67% nunca ha acudido al teatro. En este mismo tenor, la Encuesta Nacional de Consumo Cultural de México publicada por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) en 2012 refiere que 60% de la población no ha asistido a ferias o festivales artísticos y culturales. (Secretaría de Gobernación, 2020)

La población mexicana asciende a 129.71 millones de habitantes, por lo que 86.43 millones de personas nunca han tenido la oportunidad de acudir al teatro. En el mismo documento, en el

apartado correspondiente a la “Cultura para la paz y la convivencia”, se expone que el 33.9% de los hogares de México contó con al menos un integrante como víctima de algún delito; además, ante el 89.2% de los delitos cometidos no hubo denuncia, o, la autoridad no inició una averiguación previa o carpeta de investigación. (Secretaría de Gobernación, 2020)

En atención a poblaciones específicas, el tercer apartado denominado “Cultura incluyente” se garantiza el acceso a la cultura de forma igualitaria para todas las personas, atendiendo de manera prioritaria a quienes históricamente han sido excluidos. Las poblaciones a atender son: infancias y juventudes en situaciones de riesgo, personas de la tercera edad, poblaciones migrantes, personas que viven con alguna discapacidad, personas en reclusión o que se encuentran en desamparo familiar o social, y en grupos indígenas y afromexicanos (Secretaría de Gobernación, 2020). Ante lo anterior, el gobierno federal busca garantizar inclusión ciudadana desde, lo que ha nombrado como, un enfoque multifactorial y multisectorial, en el que la cultura contribuya al fortalecimiento y restablecimiento de los lazos comunitarios que dan cohesión a la sociedad.

¿Qué sucede con aquellas personas que por diversas razones han sido excluidas de la sociedad? Aquellos y aquellas que, por necesidad, por injusticia, por el pago de un delito, se han tenido que enfrentar a generar su propia comunidad en privación de la libertad. La confección de nuevas realidades, es sin duda, una de las consecuencias de las actividades artísticas al interior de las prisiones mexicanas. Hasta ahora se han expuesto más de 5 casos, donde el teatro contribuido a la recreación, producción, creación, disfrute y profesionalización de quienes lo han practicado acompañados por talleristas, profesores, creadoras, que se han comprometido no con un Programa, pero sí con un deseo de compartir lo que el teatro puede generar dentro de una comunidad como la penitenciaria.

Con el fin de sumar y esclarecer la práctica del teatro en privación de la libertad, así como la nomenclatura del mismo, Sandra Carrazco, da cuenta de la importancia de ver la práctica teatral en reclusión, no desde lo penitenciario, pero sí desde lo comunitario. Ya que hablar de teatro comunitario es hablar de cualquier población, además hablar de teatro comunitario es hablar con una población donde el enfoque del teatro no es para el arte.

> O sea, no es para profesionalizar, no es profesionalizante, no es bajo este enfoque mercantil, de que vamos a vender taquillas o funciones para una obra con actores, actrices que ya tienen todas las bases histriónicas para llevar a cabo un proyecto de manera profesional (S. Carrazco, comunicación personal, 24 y 27 de enero 2025).

Lo anterior, da pauta para comprender más allá de la reinserción social el objetivo del teatro en espacios de privación de la libertad, donde la presentación de una puesta en escena, suele ser secundaria en términos de prioridades, puesto que lo que en realidad se busca es propiciar el trabajo en equipo, sensibilizar y promover ciertos temas que se quieren abordar desde el trabajo teatral, etc. “Es hablar de un grupo de población que me interesa que trabajen el teatro por el arte y no para el arte.” (S. Carrazco, comunicación personal, 24 y 27 de enero 2025).

En el caso de Guanajuato, la continuidad del *Programa de talleres artísticos dirigidos a las personas privadas de la libertad en los Centros Estatales de Reinserción Social y Centros Preventivos* ha permitido que las experiencias formativas, creativas y de convivencia, se consoliden en nuevos proyectos. Por ejemplo, este año es el primer año que, dentro de la Programación del *Festival Internacional Cervantino*, se considera la participación del Grupo de teatro del CEPRERESO ubicado en la ciudad de León. Además, existen resultados tangibles, como la conformación del Grupo de Teatro Cenizas del Fénix en el centro ubicado en la ciudad de San Miguel de Allende. De acuerdo con el IEC, el impulso a las actividades artísticas y culturales, fortalece la educación de las personas privadas de su libertad, ya que tiene un carácter

académico, cívico, higiénico, artístico, físico y ético. (F. Grimaldi, comunicación personal, 25 de junio 2025)

En términos logísticos, cada uno de los talleres planteados dentro del programa, se desarrollan en 15 sesiones de trabajo de 2 horas cada una, cubriendo un total de 30 horas, las cuales se dividen en dos sesiones a la semana. La última sesión se considera para una presentación final de los resultados del taller. Con relación a la remuneración económica a las y los talleristas, se calculan en $450.00 MXN por hora, más IVA, se toma en consideración los casos en los que el tallerista deba trasladarse una distancia mayor a 20 kilómetros, para lo que se contempla una cuota de recuperación por concepto de transporte, misma que se incluye dentro del pago de honorarios. De igual forma, en el caso de los talleres que requieren materiales específicos, como escritura creativa, pintura, cartonería o talla en madera, el costo de los materiales también se integra a los honorarios para los talleristas participantes. (F. Grimaldi, comunicación personal, 25 de junio 2025)

Durante el primer año del programa, se contó con la participación de 31 talleristas[10], Las actividades escénicas**,** fueron desarrolladas por Javier Héctor García Martínez, Pedro Raúl Juárez Sosa, Sandra Carrazco Aguirre, Marco Antonio Rizo Patiño, Sofía Matilde Espinosa Giles, Marcelo Pablo Fernández, Laura Andrea Cuestas Rodríguez, Ángel Gerardo Curiel Moreno, Susana Alejandra Hernández Merino, Ruth Esvereidy Treviño López **y** Juan de Dios Rodríguez

10 En el taller de escritura creativa participaron: Enrique Reynaldo Soriano Valencia, Alejandro Garrigós Rojas, Pedro Omar Rivera Montero, Jaime Mauricio Panqueva Bernal, Galia Guillermina Razo Almanza **y** Víctor Sahuatoba**.** El taller de música fue coordinado por Elías Enrique García Martínez**,** mientras que el de yoga estuvo a cargo de Jorge García Hernández**.** En el área de artes plásticas participaron como facilitadores**:** David Gómez García, Víctor Antonio Ayala Domínguez, Leo Rodríguez Gómez, Claudia Alejandra Espinosa Andreu **y** Jonathan Daniel Melgarejo Luna**.** La danza folclórica fue impartida por Emigdio Campos Mosqueda, José Antonio Hernández Flores, Marco Antonio Rivera Garduño, Víctor Hugo Escobar Hernández, Mario Gabriel Trujillo, Carlos Alberto Rendón López **y** Sandra Segura Estudiante. (Caracol en movimiento, 2023)

Ortega**.** De este nutrido grupo, fue posible entrevistar a tres participantes del programa, quienes, desde su experiencia y testimonio, han sumado de manera significativa a esta investigación.

El arte de las mujeres: abandono, desigualdad y sexismo

Si bien hasta ahora se ha expuesto un panorama general del sistema penitenciario en Guanajuato, es evidente, que, a lo largo de esta investigación, hay una deuda pendiente con relación a los espacios carcelarios femeninos. Por lo tanto, es imperante profundizar en su análisis y contribuir a la visibilización de las condiciones particulares que enfrentan las mujeres privadas de libertad, así como su relación con las actividades artísticas, en particular el teatro. Con el fin de estructurar el universo carcelario femenil y su relación con las actividades artísticas y culturales, se abordarán dos temas fundamentales: la desigualdad estructural y las repercusiones de esta en las actividades que a este estudio atañen.

Generalmente se habla que en el estado de Guanajuato existen tres centros penitenciarios femeniles, cada uno ubicado en las ciudades de León, Guanajuato y Valle de Santiago, con una población total de 324 mujeres. Sin embargo, de acuerdo con la Comisión Nacional de los Derechos Humanos, en el Diagnóstico Nacional de Supervisión Penitenciaria, Guanajuato cuenta con centro femenil y 2 mixtos. Destacan Guerrero, Hidalgo, Estado de México y Michoacán con el mayor número de centros penitenciarios mixtos, mientras que

> Durante la aplicación del Diagnóstico Nacional de Supervisión Penitenciaria 2023, la Comisión Nacional de los Derechos Humanos identificó que de los 281 centros penitenciarios y de reinserción social en todo el país, al menos 12 entidades de las 32, no cuentan con un centro específico para las mujeres. Este es el caso de las entidades como Baja California, Baja California Sur, Campeche, Durango, Guerrero, Michoacán, Quintana Roo, San Luis Potosí, Sinaloa, Tabasco, Tamaulipas y Veracruz donde la

> estancia de las mujeres privadas de libertad se mantiene en centros mixtos, que en la mayoría de los casos, son espacios que funcionan como anexos, que no cuentan con los servicios necesarios para la atención a la salud con las áreas médicas para una atención diferenciada con base en las necesidades de las mujeres y sin ginecólogos; además de que no disponen con áreas de visita íntima para las mujeres. (Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2023, p.19)

La realidad del sistema penitenciario nacional con relación a las mujeres es lamentable, ya que los prejuicios sexistas predominan en la ideología de los administradores de justica, en términos de espacio e infraestructura carcelaria, destaca "la falta de espacios educativos como aulas, bibliotecas y espacios para la capacitación laboral y el trabajo, así como la industria penitenciaria, entre otros aspectos que limitan el ejercicio del derecho a la reinserción social para las mujeres." (Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2023, p.19)

Además de lo señalado, tal y como lo indica Concepción Núñez en el texto titulado *Deshilando Condenas, bordando libertades,* también han de cuestionarse las alternativas presentadas para las mujeres con relación a la readaptación social, pues en términos de capacitación para el trabajo, se estructura toda una oferta androcéntrica desde una visión patriarcal, donde los cursos, talleres y tareas son relativas a su sexo, por ejemplo: costura, tejido, belleza, manualidades (Núñez, 2017, p. 42). En términos de justicia, "las mujeres que delinquen son doblemente castigadas al dictarles mayores penas que a los varones por los mismos delitos" (Núñez, 2017, p. 41).

De acuerdo con la Comisión Nacional de los Derechos Humanos, el castigo y la estigmatizante hacia las mujeres que han delinquido es mucho mayor que el ejercido sobre los hombres, especialmente cuando estos están vinculados al consumo o tráfico de drogas. Ya que en

muchos casos, ellas enfrentan condenas más severas que sus parejas masculinas, aun cuando hayan actuado o delinquido bajo subordinación o coacción.

Según la Ley Nacional de Ejecución Penal en el Art. 10 donde se desglosan los Derechos de las mujeres privadas de su libertad en un centro penitenciario, en contraste con lo expuesto en párrafos previos, destaca el derecho a contar con instalaciones y artículos adecuados para una estancia digna y segura, en particular los relacionados con la higiene propia del género (Ley Nacional de Ejecución Penal, 2016, p. 7). La aplicación de este artículo es por demás cuestionable a lo largo de nuestro país, sobre el tema, Concepción Silva Núñez, presenta una radiografía de la situación en el penal mixto de Santa María Ixcotel en el estado de Oaxaca durante los primeros años de la década del 200, donde

> Las instalaciones correspondientes a las mujeres se fueron improvisando y adaptando según las necesidades y el crecimiento de la población femenil. El hacinamiento y las condiciones insalubres eran evidentes. Dos mujeres y con frecuencia hasta tres compartían una celda diminuta con sus hijos e hijas pequeñas o recién nacidas. (Núñez, 2017, p. 35)

La ley en cuestión, también habla del derecho a la maternidad y lactancia, el cual va de la mano con una serie de especificaciones que se relacionan con la alimentación adecuada y saludable tanto para ellas como para sus hijos e hijas que residen en privación de la libertad. A quienes también se les debe proporcionar educación inicial, vestimenta adecuada a su edad y atención pediátrica. Ante esto, vale la pena exponer con crudeza y claridad, lo que implica gestar, parir, lactar y maternar[11] en privación de la libertad, compartir celda con hijos e hijas y

[11] "Sobre el rubor de hijos(as) en el centro penitenciario, 5.8% de la población de MPL declaró tener hijos(as) menores de doce años viviendo dentro del centro penitenciario. De este porcentaje, 96.6% declaró que sus hijos(as) nacieron durante su reclusión. Asimismo, 98.2% de la población de MPL con hijos(as) menores de doce años al interior del centro penitenciario, tiene a un hijo(a) viviendo con ellas. El rango de edad de los hijos(as) es de 1 a 3 años, para el 56.5% de los casos" (González Rodríguez y Pineda González, 2024, pp.249-250)

posteriormente dejarles en manos de familiares cercanos: abuelas, tías, hermanas mayores. Puesto que la custodia de los infantes se conserva hasta los doce años de edad por parte de la madre privada de la libertad. En caso de que no haya familiares que puedan asumir la custodia, la Autoridad Penitenciaria establecerá criterios para permitir el ingreso del menor, con notificación a la Procuraduría Federal de Protección de Niñas, Niños y Adolescentes o su equivalente. Mientras que, si la madre decide no conservar la custodia, los menores serán entregados a una institución de asistencia social en un plazo no mayor a veinticuatro horas (Ley Nacional de Ejecución Penal, 2016, p. 8).

Con relación de los menores en privación de la libertad, la ley indica que deben contar con instalaciones adecuadas para la atención médica, se deberán garantizar condiciones de vida que aseguren el sano desarrollo infantil. Además de generar espacios adecuados para el desarrollo integral de los hijos o hijas de las mujeres en reclusión, o para el esparcimiento durante las visitas. También se establece un régimen específico de visitas sin restricciones para menores de diez años que no convivan con su madre, las cuales deberán ajustarse al funcionamiento interno del centro sin afectar su frecuencia, intimidad ni duración (Ley Nacional de Ejecución Penal, 2016, p. 8). Sin lugar a dudas, la ley pareciera atender cada una de las aristas con relación a las mujeres que se encuentran maternando en privación de la libertad, sin embargo, la realidad es otra.

De acuerdo con el Diagnóstico Nacional de Supervisión Penitenciaria 2023 emitido por la CNDH, señala deficiencias considerables al interior de las cárceles mexicanas con relación a las mujeres y sus condiciones dignas de vida, servicios básicos, espacios adecuados para la convivencia con sus hijos e hijas, así como la salud, la cual tiene particularidades con relación a: anti fecundativa, de emergencia, reproductiva o en climaterio que requieren de tratamientos especializados distintos y especializados. Evidenciando, la visión androcéntrica a través de la

cual fueron pensadas las cárceles sigue permeando en cada uno de los establecimientos que alberga tanto a hombres como mujeres, generando importantes perjuicios a las mujeres privadas de la libertad y de sus hijas e hijos que viven con ellas (Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2022, p.2)

Ahora bien ¿cuáles son las repercusiones de esta situación en la vida cotidiana de las mujeres privadas de su libertad y en las actividades para la reinserción social que se les otorgan, entre las que se tiene el teatro? En el caso de Guanajuato, tanto Sandra Carrazco como Pedro Sosa, compartieron su experiencia con relación a la enseñanza y práctica del teatro con mujeres privadas de su libertad, en ambos testimonios se encontraron puntos de coincidencia en temas como: la desigualdad estructural, la reinserción social sesgada por temas de género, el abandono y la estigmatización, el impacto emocional ante la privación de la libertad, ante el abandono, ante la maternidad, así como las repercusiones emocionales y físicas de integrarse a un taller de teatro.

En términos metodológicos, ambos, coinciden en que se llevan a cabo los mismos ejercicios que con los hombres privados de su libertad, sin embargo,

> sí creo que hay muchos cambios que se presentan sobre todo en el área femenil, la verdad es que sabemos que las mujeres terminan siendo muy abandonadas, abandonadas por las familias principalmente y lógicamente por parejas, amigos (…) les cuesta trabajo al inicio como ganarse más la confianza de ellas, más calladas al inicio, pero cuando ya logra ser parte del grupo la verdad es que ya te vuelves como si fueras una amiga más y un grupo más al cual vas a ir a trabajar una obra de teatro, pero en un inicio cuesta trabajo. (S. Carrazco, comunicación personal, 24 y 27 de enero 2025)

Con relación a lo expresado por Carrazco, Pedro Sosa, compartió su visión y postura al trabajar procesos creativos, artísticos y escénicos con mujeres privadas de la libertad. Reconoció

el abandono del cual habló su compañera, puntualizó sobre la reproducción de valores machistas al interior de las cárceles y sobre todo, hablo de la importancia de incidir en estos espacios.

> Ahora trabajo más con mujeres que con hombres, porque, aunque afuera seguimos en pañales en diversidad e igualdad de género, adentro el retraso es mucho mayor. A los hombres los visita casi todo el mundo: mamá, tía, abuela, esposa, novia, amiga. Son vistos como héroes por estar ahí. En cambio, a las mujeres no las visita nadie; la sociedad las juzga solo por estar ahí. Ahí mismo hay machismo entre mujeres y custodias. Por eso trabajo con ellas en la igualdad, para que puedan exigirla y realmente lograr una reinserción (…) Si preguntas qué harán al salir, muchas no saben. (P. Sosa, comunicación personal, 28 de febrero 2025)

Es importante hacer notar que las prácticas artísticas al interior de los centros penitenciarios, implica mucho más que lo netamente artístico. Se trabaja desde la sensibilización, la confrontación, la crítica social, permitiendo que las personas privadas de su libertad, puedan profundizar en la reflexión colectiva y la conciencia social, o al menos, eso es lo que se espera. Como señaló Sandra Carrazco, el trabajo teatral en reclusión permite abrir espacios de análisis profundo sobre temas sociales urgentes, como la violencia de género o el ejercicio del poder masculino. En sus palabras:

> en el caso de las mujeres trato de hablar sobre estos derechos que debemos de tener como mujeres en cuanto al respeto a nuestro cuerpo, a nuestra persona, a nuestra integridad (…) creo que las mujeres hay que tener mucho mayor sutileza en las formas en las que uno escoge algunas palabras y sobre todo en cuanto se va hablar alguna cuestión de índole emocional (…) (S. Carrazco, comunicación personal, 24 y 27 de enero 2025)

Evidentemente, el sistema no se detiene a preguntarles cómo se sienten, no se detiene a cuestionar sobre su salud emocional, sobre los cambios hormonales, sobre su salud mental, sobre sus hijos e hijas. Si bien, de acuerdo con Inmujeres-UNICEF, desde el año 2003, bajo ningún

concepto la sección de mujeres puede estar a cargo de un funcionario masculino, siempre deberá estar coordinada y dirigida por una mujer, así como todo el personal que labore dentro de los centros de reclusión para mujeres, tendrá que ser del género femenino (Núñez, 2017, p. 38). Esto no garantiza una mayor sensibilidad, un trato más humano y digno. No se puede obviar que el sistema es punitivo, aun cuando constantemente se mencione la reinserción social y el respeto a los derechos humanos. La base de las prisiones es la condena, la paga por un acto cometido en contra de la sociedad, el castigo. Y si, las mujeres reciben mayores condenas por el mismo delito que un hombre ¿cómo se aplica el castigo al interior de las prisiones? ¿Es también más severo? Para dar respuesta a lo anterior, sirve leer a Pedro Sosa y el caso de la prisión ubicada en Valle de Santiago,

> a los hombres no los encierran durante el día. Le abren la reja a las siete u ocho de la mañana y la cierran a las seis o siete de la tarde. Pueden andar todo el día afuera sin problema: ir a la biblioteca, hacer ejercicio, jugar fútbol, lo que sea. Las mujeres no; solo están libres de siete a dos, y de dos a cuatro las encierran después de comer. Mi pregunta siempre fue: ¿por qué? La respuesta me causó curiosidad. Otra vez la tipificación. Me decían: "se ponen bien locas después de comer". Pensé, ¿cómo? ¿La digestión de un hombre es diferente a la de una mujer? Esa parte no la entendía. "Las mujeres tienen que estar encerradas de dos a cuatro." (P. Sosa, comunicación personal, 28 de febrero 2025)

¿Cómo hacer frente a toda una herencia ideológica y sistémica que le ha negado a la mujer tanto como ha querido? A las mujeres se les castiga con mayor severidad, se les exige más que a los hombres, tanto dentro como afuera. La falta es vista no solo como delito, el cual debería ser atendido desde lo legal, la falta femenina implica un doble juicio el legal y el social. Se les castiga y se les condena por lo que hicieron, pero sobre todo por haber quebrado la norma, el rol que el sistema patriarcal les ha asignado. Y esto se ve reflejado en privación de la libertad en:

condenas más severas, mayor abandono, menos oportunidad. Por lo tanto, incidir en procesos artísticos en las prisiones es relevante, pero como ya se mencionó con anterioridad, dicha incidencia debe venir acompañada de sensibilización, la confrontación, la crítica social. En el caso de las prisiones varoniles, Carrazco, mantiene su postura y compromiso, al

> hablar de masculinidades, sobre todo por este ejercicio de poder (…) Sabemos que algunos de ellos incluso están privados de su libertad por hechos violentos y algunos, ya sea con su propia pareja o algunos por temas de violación, de abuso sexual, o por otros delitos, pero si se marca mucho el machismo en estos espacios (…) no lo manejo como una clase ni mucho menos, si no de repente se escoge una obra y si la obra da pie por ahí a algún análisis (…) meto el tema y sin decirles vamos hablar de masculinidades, simplemente empiezo a cuestionarles como es la dinámica que se lleva entre los varones y terminamos hablando sobre el ejercicio de poder. (S. Carrazco, comunicación personal, 24 y 27 de enero 2025)

Como bien se lee en citas previas, el trabajo con las mujeres privadas de su libertad, requiere una mayor sensibilidad, esto debido a las circunstancias a las que se enfrentan y a los estigmas con los que tienen que lidiar. Aun cuando las reglas Bangkok establecen un régimen de clasificación específico para las mujeres que delinquen, en donde se consideran factores como su edad, salud, maternidad, o necesidades especiales, especificando que se debe prestar atención a condiciones especiales como lo es la salud física y mental de las mujeres privadas de la libertad, además de establecer disposiciones para garantizar que mujeres embarazadas y las madres con hijos tengan acceso a servicios de salud adecuados (González Rodríguez y Pineda González, 2024). Prevalece, la falta de atención y comprensión de la salud mental y física del cuerpo femenino, ha lleva a las autoridades penitenciarias a resolver trastornos mentales y situaciones

emocionales que devienen del posparto, el climaterio, la menopausia, entre otros, mediante el uso de medicamentos psiquiátricos.

Es importante recordar que muchas de las mujeres en privación de la libertad se encuentran en dicha condición, debido a temas relacionados con el narcotráfico y las drogas, por lo que resulta lamentable saber que, al interior de las prisiones,

> las siguen drogando digo con drogas legales para la abstinencia de las drogas ilegales cuando estos medicamentos terminan siendo también muy complejos cuando hay la abstinencia (…) y las drogan en el día, les piden que tomen el medicamento en el día, pues para tenerlas aletargadas (…) en lugar de (…) propiciarles espacios más sanos no y como tú bien mencionabas desde temas como hablar de yoga, meditación es decir terapia ocupacional. (S. Carrazco, comunicación personal, 24 y 27 de enero 2025)

Tanto Carrazco como Sosa abordaron dos temas que permiten identificar las formas de control que se aplican contra las mujeres: mayor encierro y prescripción de medicamentos en pos de que no se pongan locas después de comer o mantenerlas aletargadas, “al final no están al 100% ahí”. Lo anterior, sin lugar a dudas, refuerzas estereotipos o posturas con relación a las mujeres en términos de: inestables, locas, peligrosas, invisibilizando la necesidad real: atención a la salud femenina.

Por último, uno de los temas que también fue identificado por Carrazco, tiene que ver con el cuerpo femenino, un cuerpo que en reclusión ha cambiado y sobre todo un cuerpo que la sociedad machista y patriarcal, ha estipulado cómo debe ser y verse. En párrafos superiores, se habló de la doble carga impuesta a las mujeres: a sanción penal y la constante presión de responder a las imposiciones sociales. A esto, es posible sumar, en voz de una mujer “las exigencias que tenemos desde los estereotipos de belleza, la verdad es que a las mujeres siempre se nos pide más (…)” (S. Carrazco, comunicación personal, 24 y 27 de enero 2025). Un ejemplo sencillo sobre lo

anterior y relacionado estrechamente con las prácticas teatrales al interior de las prisiones, es el vestuario y la diferencia entre hombres y mujeres al quitarse el uniforme y volverse a ver como cualquier persona y no como una privada de la libertad.

> En el caso de los hombres, al recibir el vestuario para una determina puesta en escena, asumen por ejemplo la identidad del personaje o las características más bien del personaje la personalidad y todo lo que conlleva desde la forma de vestir y se da mucho a las risas, a las bromas y hay como todo un trabajo mucho más ameno al momento en el que uno hace la primera prueba de vestuario. (S. Carrazco, comunicación personal, 24 y 27 de enero 2025)

Mientras que para las mujeres es todo un proceso de confrontación, donde muchas de ellas han cambiado: metabólicamente, hormonalmente, fisionómicamente. Por lo tanto,

> al momento que se ven ellas caracterizadas con ropa civil o con ropa, aunque sea de época, pero con ropa que no sea su uniforme, hay una gran confortación de ellas mismas, de no aceptación de verse o no sentirse identificadas, la autoestima lógicamente muy baja, no sentirse reconocidas en ese cuerpo y con esa vestimenta y más allá de ser un momento que pudiera ser ameno, al contrario, se vuelve muy doloroso. (S. Carrazco, comunicación personal, 24 y 27 de enero 2025)

Con todo lo expuesto hasta ahora, se reconoce que, aun cuando es posible aplicar una misma metodología tanto para hombres como para mujeres en el trabajo artístico, teatral y reflexivo dentro de los espacios de privación de la libertad, las situaciones y circunstancias difieren sustancialmente. Trabajar con mujeres privadas de la libertad representa un reto mayor, no por su condición de mujeres, sino por la existencia de un sistema penitenciario que no las reconoce ni las trata de manera digna y equitativa. A ello se suma una sociedad que las abandona, rechaza, discrimina y estigmatiza por haber delinquido siendo mujeres.Y al hablar de sociedad, es duro reconocer que ahí se

encuentran sus padres, hijos, esposos, “uno llega a garita y están las filas los domingos, pero a la hora que se bifurca el camino al centro varonil y al centro femenil, resulta que el 90% iba al centro varonil.” (S. Carrazco, comunicación personal, 24 y 27 de enero 2025)

El reto de trabajar procesos artísticos y escénicos con personas privadas de la libertad, no es sencillo. Por lo que es imperante conocer el panorama del sistema penitenciario nacional y estatal lo más detalladamente posible, pues, así como muchos creadores, artistas y talleristas hablan de ir preparados para clases mucho más cortas debido a los protocolos de ingreso, la apatía y poco apoyo de los custodios, los horarios y requerimientos de los ppl. Hay circunstancias que no pueden darse por sentado, entre ellas, las situaciones a las que las mujeres se enfrentan en reclusión.

En este breve apartado se ha evidenciado la persistencia de un enfoque androcéntrico en la concepción y operación del sistema penitenciario, dando lugar a una constante falta de sensibilidad hacia las necesidades específicas de las mujeres privadas de la libertad, incluidos hijas e hijos que viven con ellas. Por lo tanto, tal y como lo indica la CNDH, la estandarización de servicios y programas, sin considerar las condiciones diferenciadas por género, perpetúa las brechas de desigualdad. (Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2023, p. 976)

En dicho contexto, las prácticas artísticas y teatrales en privación de la libertad, institucionalmente representan una herramienta para la reinserción social, pero en la práctica, es para muchos creadores y creadoras, un medio para visibilizar desigualdades, sensibilizar a los y las ppls, no solo para enfrentar la realidad carcelaria, también para hacer frente a las consecuencias, dentro y fuera de la prisión, de un sistema machista, sexista, racista, patriarcal, por mencionar algunos.

IV.III San Miguel de Allende, Guanajuato: La cárcel de la que nadie quiere escapar[12]

Para el estudio del Centro Estatal de Prevención y Reinserción Social de San Miguel de Allende, se abordan dos distintas metodologías, en principio se trabajó a través de entrevistas, información hemerográfica y bibliográfica. Posteriormente, se tuvo la oportunidad de ingresar entre octubre 2024 y julio 2025 a impartir talleres de teatro y escritura creativa, lo cual posibilitó un trabajo dentro del marco de la metodología de la investigación acción participativa. La cual

> no es un "método" más de las ciencias sociales, sino una manera fundamentalmente distinta de realizar en conjunto investigación y acción para el cambio social. En la IA, la participación no tiene sólo un valor moral, sino que es esencial para el éxito del proceso, pues la complejidad de los problemas abordados requiere del conocimiento y la experiencia de un espectro amplio de actores. (…) La IA no es ni un método ni una técnica: es una estrategia de vida que incluye la creación de espacios para el aprendizaje colaborativo y el diseño, ejecución y evaluación de acciones liberadoras. (Greenwood, 2016, p.97)

Partiendo de lo hasta aquí señalado, es posible indicar que tanto el conocimiento como la experiencia son herramientas clave para comprender y poner en práctica la investigación acción participativa. Motivo por el cual el estudio sobre el CEPRERESO de San Miguel de Allende, Guanajuato se realizó tras tres años de investigación hemerográfica, bibliografía y oral, sobre los procesos creativos con personas privadas de la libertad.

Con el objeto de conocer más sobre la vida y práctica del teatro en espacios de reclusión, fue imperioso buscar la voz de quienes lo han experimentado, el primer acercamiento al centro antes señalado, fue a través del testimonio de David Hernández Peña alias el Puma, oriundo de San

[12] El título hace alusión a una nota periodistica publicada el 21 de julio del 2017. https://www.ejecentral.com.mx/carcel-nadie-quiere-escapar-san-miguel-allende

Miguel de Allende, Guanajuato, donde se dedicaba a la venta de drogas, motivo por el cual fue sentenciado a 5 años y 7 meses en prisión. El CEPRERESO de la citada ciudad guanajuatense y residencia de Hernández Peña por más de 3 años, ha sido descrito, por algunos medios de comunicación como: “la cárcel de la que nadie quiere escapar” (Rodríguez, 2017). Título que contrasta con la información que se obtuvo durante las entrevistas.

El primer encuentro con el Puma fue el lunes 04 de abril del año 2022 a la 1 pm en el jardín principal de San Miguel de Allende, Gto. Durante toda la conversación, el informante, se mostró muy abierto y dispuesto a compartir su experiencia tras las rejas. Era evidente su deseo por contar con el mayor detalle posible, lo que sucede en reclusión: “Allá dentro es una basurota”. Posteriormente, hubo una segunda entrevista, donde ya se contó con preguntas dirigidas, los cuales fueron de gran ayuda, pues era muy fácil el desvió del tema.

Sin embargo, en ambas conversaciones El Puma habló con soltura, compartió anécdotas y su experiencia alrededor del teatro. En la primera charla al preguntarle cómo es la cárcel, describió desde la disposición de las celdas, hasta el tipo de comida que les proporcionan diariamente. Sobre las celdas explicó que se les conoce como galeras o secciones y están organizadas de la siguiente forma: 8 celdas con 3 camas cada una (conocidas como “piedras”), una cama por persona. Por el contrario, en cada celda conviven y duermen entre 6 y 7 personas. La celda, además de las 3 camas, cuenta con un escritorio y tres sillas, que muchas veces funcionan como cama. Además, describió el área educativa, un espacio multifuncional donde se llevan a cabo distintas clases, ensayos y presentaciones: un salón grande, con mesabancos, mesas redondas y sillas. En ese gran salón se encuentran también la biblioteca, el área de computación, la zona donde guardan los instrumentos musicales, un área para guardar vestuarios, un baño y una pequeña caseta de vigilancia.

Sobre la comida, además de limitarse a determinados alimentos, muchas veces éstos se encontraban en estado de descomposición (como “los huevos verdes”), las raciones insuficientes, pues “si la olla de frijoles se acaba antes de que todos coman, van y le echan agua y reparten agua de frijoles.” Peña fue contundente al hablar del tráfico de drogas al interior de la prisión, indicó que: “hay de todo. Si tú no lo puedes conseguir afuera, allá lo consigues.” (D. Hernández, comunicación personal, 12 de abril 2022)

Con relación a los tópicos que conforman este estudio, el testimonio del Puma permite corroborar y contrastar mucho de lo que hasta aquí se ha descrito. La Secretaría de Seguridad Pública del Gobierno de Guanajuato, apunta que los diez Centros Estatales de Prevención y Reinserción Social del estado, cuentan con la acreditación y certificación internacional de la Asociación Americana de Correccionales (ACA). Dicha instancia, recalca la importancia de ésta certificación como “parte de las estrategias del Programa de Correccionales de la Iniciativa Mérida para el mejoramiento del Sistema Penitenciario Mexicano” (Secretaría de Seguridad Pública, 2021). Hernández Peña fue muy insistente en describir qué sucedía cuando “los gringos que sueltan la lana” los visitaban. Habló, en sus palabras, de la simulación que se llevaba a cabo cada vez que “los gringos” acudían al centro. Días previos a la visita, tienen la consigna de pintar las celdas con materiales que sus propias familias les proporcionan. En la cotidianidad no cuentan con uniformes, o los que tienen, están en malas condiciones, rotos y desgastados. Sin embargo, a sabiendas de la visita, las autoridades reparten uniformes que deben ser usados sólo ese día. Se les recogen artefactos que no deberían tener consigo, como gorras, iPods, radios, parrillas e incluso comida. Ese día, la comida que se les proporciona dista mucho de ser “huevos verdes” o “agua de frijoles”, pues de acuerdo con el Puma, “hasta los gringos comen con nosotros. Ese día sí hay buena comida.” (D. Hernández, comunicación personal, 12 de abril 2022)

Respecto al teatro, informó que cada año celebran el mes cultural: “Le dicen mes pero nada más es una pinche semana ¿entonces para que chingados le dicen mes? En esa semana nos llevan que alguien que toca la guitarra, un payaso, algún bailable y ahí se presenta la obra de teatro”. (D. Hernández, comunicación personal, 12 de abril 2022)

El Puma refirió que existen privilegios por participar en las obras de teatro, por ejemplo, cuentan con más tiempo fuera de sus celdas, ya que en la generalidad deberían volver a ellas después de las 6:30 PM. No obstante, al ser parte del grupo de teatro del centro penitenciario, pueden permanecer fuera de éstas hasta las 12:00 AM. Indicó que ésta es la principal razón por las que los internos participan: estar afuera de las celdas más tiempo. Relató que al finalizar los montajes se les permite tener una taquiza, para dicha ocasión tienen autorización de comprar tacos fuera de la prisión, lo cual es también un aliciente para integrarse a la actividad teatral. Al cuestionar el número total de personas que forman parte de los montajes, respondió: “Si somos 10 personas las que vamos a hacer la obra, pues somos 30 las que estamos ahí”. Esto quiere decir que únicamente 10 de ellos están en escena, mientras que el resto apoya en otras actividades como “teloneros, gente que quita muebles en cada escena, personas que pintan la cara, otros que tienen los disfraces[13] listos.” (D. Hernández, comunicación personal, 12 de abril 2022)

¿Qué interpretan? ¿Quién los dirige? ¿Cómo se organizan para lograr el montaje? El puma habló a detalle de un hombre sentenciado a 19 años de prisión, apodado El Taxi[14], quien encabeza el grupo de teatro, y quien a su vez es quien escribe y dirige las puestas en escena. La primera parte del proceso es la convocatoria por parte de las autoridades carcelarias y posteriormente a través del Taxi. “El Taxi recibe la indicación por parte de los directivos de hacer

[13] El entrevistado se refiere al vestuario como “disfraces”.
[14] Hernández Peña no pudo recordar el nombre de su compañero. Motivo por el cual se le menciona mediante su alias: El Taxi.

la obra, entonces le va diciendo a las personas para ver quién quiere participar" expresó Hernández Peña, el proceso de invitación para participar en las distintas obras de teatro, de acuerdo con El Puma, es de la siguiente manera:

> Como ya tenemos nuestro grupo, y sabemos que casi nadie quiere participar, por lo regular siempre somos los mismos. Si necesitamos a alguien para algo chistoso, y vemos que tiene la cara o el cuerpo adecuado —y hay muchos así—, lo convencemos. Bueno, lo obligamos. A veces con golpecitos, amenazas, o con un "¿quieres tu cigarrito?" de chichiflín... y ya aceptan (…) Unos 45, más los que se invitan forzadamente. Por ejemplo, si somos 45, pero a la mera hora uno, dos o cinco no quieren ir, buscamos a otras personas. Pero la mayoría, ya estando ahí, se relajan. Como estamos echándole carrilla al gobierno, se vuelve tan divertido que el tiempo se va volando. (D.Hernández, comunicación personal, 12 de abril 2022)

Posteriormente se trabaja en el texto. "Las obras tratan cosas de adentro y fuera, se ponen apodos y el mero mero día de la obra haces que se emperren (provocan a las autoridades)" D. Hernández, comunicación personal, 12 de abril 2022). Para ello, El Taxi "agarra un cigarro y se pone a escribir, comparte con los demás lo que escribe y los demás opinan." El Puma indicó que el objetivo principal es mostrar lo que se vive en la prisión, "ninguna obra era seria" y tampoco eran montajes a partir de textos de autoría distinta al Taxi, pues "si te dan ellos (las autoridades) una obra, es como si te dieran lo que ellos quieren que digas, pero lo chistoso ¿dónde está?" Ejemplificó: si hay un custodio que se parece a Sherk, entonces habrá un personaje de Sherk que actué como el custodio y eso provocará su enojo. Por lo que, durante la presentación, de acuerdo con el Puma, las reacciones serán, más o menos así: los reos "todos cagados de risa", las autoridades "se emperran", "los gringos no entienden, porque no hablan español". (D. Hernández, comunicación personal, 12 de abril 2022)

Por otro lado, es posible hablar de una creación colectiva, de acuerdo con El Puma, durante el proceso escritural del Taxi, se toma en consideración las ideas y comentarios del resto de sus compañeros.

> Él nos dice: Miren, aquí escribo esto, pero si algo no les gusta, díganme, y le podemos cambiar para que cada quien le ponga un poquito de su estilo. Yo lo escribí así, pero si hay algo más que pueda hacerlo más chistoso, lo hacemos. (D. Hernández, comunicación personal, 12 de abril 2022)

A lo anterior agregó más detalles sobre la forma de trabajar de El Taxi, quien después de escribir, compartir e intercambiar ideas con sus compañeros, comenzaba a repartir personajes, "la lee dos, tres veces y empieza a repartir: tú vas a ser este, tú, este. Luego escribe la segunda mitad, y ya reparte los papeles completos." (D. Hernández, comunicación personal, 12 de abril 2022) Entregados los personajes, daba inicio el proceso de memoria y los ensayos

> Cuando cada quien sabe su personaje, se hacen las hojas con sus líneas. Después ensayamos tres semanas con papel, y una semana sin papel. Hay gente como yo, que no tenía líneas, pero como hacía un personaje como de payaso sin vestimenta, más bien tipo cómico, decía lo que quería, actuando según me indicaban. Así era la cosa. (D. Hernández, comunicación personal, 12 de abril 2022)

Uno de los factores en los que más fue enfático, fue en la importancia de la risa, pues la carrilla al gobierno -las autoridades del centro- era parte fundamental de sus montajes, "Taxi nos decía eso, si se equivocan, cualquier pendejada que hagan reír. Y si conocías al Taxi, es de, ¿cómo te diría? Él no habla, él no sabe hablar, todo lo hace gritando cuando lo hace encabronar, pues imagínate es una botana" (D. Hernández, comunicación personal, 12 de abril 2022). Al preguntarle el significado de participar en las actividades teatrales, Hernández Peña fue honesto,

habló de la diversión y de la posibilidad de pasar menos tiempo encerrado en su celda, puesto que los ensayos se llevaban a cabo en el área educativa.

> yo nomás era de que voy a hacer este yo era nomás como de presentarme, actuar mi personaje y hacerlo más chistoso por lo que yo piense que va también cuando me pelee que era el chiquilín que era un diablote grandote y me peleo con uno que es un ángel que es el este el San Miguel Arcángel yo soy este y así pues todos se ríen, pues va a ganar este y pues gana el ángel pequeño y me tumba los dientes pues todos se cagan de risa y si se la pasaban bien y si yo también me la pase muy bien esas veces (…) Una vez me tocó ser un viejillo que vendía cigarros en el CERESO. Caminaba y actuaba de forma muy chistosa y rara, y yo lo hice todavía más raro y más chistoso. Esa obra trataba de una familia… no normal, digamos, una familia disfuncional. No recuerdo bien cómo se llamaba la obra, pero ese fue mi personaje. Otra vez fui el diablo. Bueno, uno de los protectores del diablo. Me llamaban "Chiquilín". Y otra fue donde hice de guardia de seguridad de Donald Trump. Había varios tipos de seguridad: unos de negro, otros extravagantes, como soldados armados por todos lados. Como en Estados Unidos también hay mexicanos, pues también había cholos, vestidos con armas y todo, del lado de los buenos estaban el Chapulín Colorado, Superman, Batman, la Mujer Maravilla y otros personajes. (D. Hernández, comunicación personal, 12 de abril 2022)

Respecto al montaje y presentación de las obras, relató que la mayoría de las veces son los familiares quienes llevan la ropa que utilizaran para el día de la presentación,

cada quien tenía su bolsa con su ropa y si había actores que usaban más de dos vestuarios, contaban con la ayuda de sus compañeros para que se los pusieran rápido "porque a veces cierras el telón y pones una musiquita y córrele y cámbiate y otra vez para adentro" (D. Hernández, comunicación personal, 12 de abril 2022). Las obras se llevan a cabo en momentos particulares, por ejemplo, durante el mes cultural con obras sobre cualquier tema, navidad, cuando

generalmente presentan una pastorela, y semana santa cuando se lleva a cabo el vía crucis y la pasión de Cristo.

La reinserción social fue también un tema del cuál compartió impresiones, refiriéndose a la manera en la que pueden obtener un "beneficio", para ello se debe cumplir con asistencia puntual a la iglesia, el estudio, el trabajo, el ejercicio, "alcoholes"[15] y visitar a la psicóloga. Aunque para el Puma, la verdadera reinserción social es no volver a caer ahí para no padecer por la comida,

> Siempre estuve acostumbrado a comer bien, muy bien, y estar encerrado y tener que comer lo que nos daban fue muy difícil, yo batallaba con la comida que a veces me podían traer de afuera y quería comérmela toda, pero también tenía cinco personas conmigo que no tenían visita, que me estaban viendo, entonces pensé: "Me echo un taco para cada quien," cada uno busca un taco, aunque sea una mierda. ¿Y yo por qué voy a ser una mierda con ellos? ¿Yo quién chingado soy para ser una mierda con él? Si él cambia, pues chingón, y si no, que siga siendo una mierda, a mí no me interesa. Yo hice lo que pude por él, y no me interesa si cambia o no, él es el que tiene que cambiar, yo soy yo. Pero sí, la comida a mí me hizo cambiar, me hizo pensar, ahora sí a usar el cerebro. (D. Hernández, comunicación personal, 12 de abril 2022)

La respuesta del Puma fue sorpresiva e inesperada, pues como hasta ahora se ha expuesto, en voz de autoridades y creadores, el teatro es uno de los medios mediante los cuales se incentiva la reinserción social o la transformación personal. Escucharlo hablar con convencimiento sobre la comida, las malas condiciones de ésta y cómo ello fue parte de su proceso de reinserción social, da cuenta de que quienes no viven el día a día en reclusión, difícilmente pueden imaginar los elementos más cotidianos —como la comida— como catalizadores del proceso de reinserción

[15] "Alcoholes" es la forma utilizada por Hernández Peña para referirse a "Alcohólicos Anónimos"

social o de transformación personal; por ello, escuchar estas voces resulta esencial para comprender la complejidad de la vida en privación de la libertad.

Además de las entrevistas realizadas a David Hernández Peña, se realizó una entrevista al actor Gerardo Curiel en septiembre del año 2022, quien durante ese año participó como tallerista de teatro en el CEPRERESO de San Miguel de Allende, Gto. La entrevista con Gerardo permitió corroborar mucho de lo compartido por El Puma y a su vez ahondar en detalles prácticos y metodológicos. Los temas abordados en la entrevista giraron en torno al objetivo de los talleres de teatro, la metodología empleada, así como la descripción de algunos de los ejercicios implementados en sus clases, los obstáculos al trabajar en un espacio carcelario y sus posturas con relación a la reinserción social.

Como ya se mencionó, la Secretaría de Cultura del Estado ha sido pieza fundamental para poder mantener desde hace más de 5 años, los talleres artísticos al interior de las prisiones guanajuatenses, gracias a la iniciativa denominada *Programa de talleres artísticos dirigidos a las personas privadas de la libertad en los Centros Estatales de Reinserción Social y Centros Preventivos.* Fue gracias a este programa que Gerardo Curiel se incorporó como maestro de teatro en el CEPRERESO de San Miguel de Allende, Gto. Curiel reconoce la importancia, para las personas privadas de su libertad, de la suma de beneficio es, motivo por el que acuden a los talleres con una motivación clara, directa y con repercusiones tangibles en su sentencia. En término personales, reconoció la importancia de seguir aprendiendo, creando y compartiendo conocimientos en un entorno completamente nuevo.

Cabe destacar, que el espacio carcelario aun cuando está tan controlado, no permite llevar un programa al pie de la letra, es complejo por las distintas dinámicas que ahí se viven: pases de lista que duraron más de lo normal, custodios que deciden asegurarse de cada detalle al ingreso -aun cuando los profesores ingresen dos veces por semana-, ingresos de 30-45 minutos, lo cual se

traduce en clases de menor tiempo y por lo tanto, quienes están a cargo del taller deben adaptar las actividades al tiempo y al número de alumnos con el que cuentes. Esto segundo también es un cambio constante por razones tales como: ppls que lograron su libertad, modificaciones en los horarios de uso de regaderas, interrupciones para la toma de medicamentos, entre otros. Como bien comentó Curiel, además de los factores antes señalados, el grupo mismo puede requerir un cambio en la dinámica y esto implica estar en una constante adaptación al medio donde se imparte el taller y a las necesidades grupales.

> A veces no se puede seguir el plan, pero sigo aprendiendo. Por ejemplo, la semana pasada les iba a dar dinámicas, pero ellos quisieron avanzar con el texto, así que dedicamos las dos horas a trabajar en eso. Fue diseñar, montar, y mostrarles que valía la pena lo que estábamos haciendo. En ese sentido, voy navegando como puedo, pero básicamente es eso: aprendizaje. (G. Curiel, comunicación personal, 27 de septiembre 2022)

Para Gerardo es fundamental, en un espacio de incertidumbres, tener una estrategia clara, una planeación anticipada, evitar llegar en blanco a las clases, puesto que en medio de un contexto de por sí inestable o imprevisible, la falta de planeación puede influir en clases abrumadoras o descontroladas.

> Tengo cinco programas diseñados y uno de ellos lo adapté específicamente para este contexto. Aun así, voy improvisando según lo que se necesitó. Aunque adapto los contenidos sobre la marcha, siempre parto de una base estructurada: cuento con un programa completo de 16 o 17 sesiones y, a partir de este, desarrollo nuevas propuestas según las circunstancias. (G. Curiel, comunicación personal, 27 de septiembre 2022)

Al panorama anterior, hay que agregar situaciones aún más complejas en las que no solo se pierde tiempo de clase o ensayo, situaciones en las que el grupo entero puede desaparecer. Tal y como ocurrió durante el taller de Gerardo Curiel, donde

> (…) en la quinta o sexta sesión hubo un motín, y la mayoría de los participantes estuvieron involucrados. Mis primeros actores los mandaron a otro edificio, así que tuve que reiniciar todo. No retomé el programa desde la base, sino que adelanté para trabajar con el texto, ver qué les gustaba y sus inquietudes. Ahora voy con la estrategia para trabajar con ellos mucho más rápido, ya no voy tan lento (...) (G. Curiel, comunicación personal, 27 de septiembre 2022)

Sumado a lo que hasta ahora se ha expuesto, es importante conocer los resultados, las dinámicas y las posturas de grupos, compañías y talleristas, tan importante como conocer de manera puntual y detallada las formas, en las que algunos de ellos, en este caso Gerardo Curiel, llevó sus clases al interior del CEPRERESO en San Miguel de Allende. Entre los ejercicios implementados por Curiel se encuentran varias dinámicas corporales, juegos de improvisación y actividades de concentración. Destacan los siguientes:

Calentamiento "El Pollo"**:** incluye movimientos corporales acompañados de una canción con instrucciones físicas (el pollo, el pollo, el pollo con… una pata, dos patas, un ala, etc.). Este ejercicio logró romper el hielo de manera inmediata. A diferencia de lo que suele ocurrir con grupos infantiles —que a veces lo miran con extrañeza— los internos participaron con entusiasmo y lo disfrutaron visiblemente.

"¿Qué estás haciendo?"**:** se trata de una dinámica de contradicción entre acción y discurso. Una persona realiza una acción, y al ser preguntada por lo que está haciendo, debe responder con una acción distinta. La siguiente persona actúa en función de esa respuesta, y así continúa la cadena.

Juegos de concentración**:** como *zip-zap*, o variantes que implican pasar un aplauso o lanzar una pelota mencionando el nombre de otro participante. Este tipo de ejercicios presentan cierta dificultad, especialmente cuando requieren recordar nombres.

Narración colectiva**:** los participantes se agrupan para contar historias de manera encadenada, a partir de una frase inicial sencilla. Se trabaja el principio básico de la improvisación: no negar y no matar.

"Ronda sin fin"**:** consiste en que una persona en escena recibe un personaje asignado por otra, y debe justificar su salida de manera coherente antes de ser reemplazada por el siguiente participante. Este ejercicio se enfoca en el desarrollo de personajes de forma rápida y espontánea. (G. Curiel, comunicación personal, 27 de septiembre 2022)

Tras lo expuesto, se evidencia la importancia de planear y ser lo suficientemente flexible para modificar en el momento las clases. Por ello, resulta necesario contar con una estructura que permita al facilitador sostener el proceso, La planificación brinda un marco de acción y posibilita la adaptación creativa ante las diversas circunstancias, permitiendo responder a las necesidades del grupo sin perder la dirección ni los objetivos, los cuales en los casos de los talleres artísticos están relacionados con una presentación final como cierre del proceso.

Sobre la participación en su taller, Curiel fue acertado al reconocer dos de los perfiles de quienes acuden a las diversas actividades artísticas ofertadas al interior de las prisiones mexicanas. El primero quienes cumplen condenas largas o definitivas y que, de alguna forma, no están obligados a reinsertarse, pues la mayoría de las veces no alcanzarán la libertad. El segundo perfil, son aquellos con penas más cortas, que suelen ser quienes participan en los talleres, están más conscientes de la necesidad de conseguir trabajo para facilitar su pronta salida. Aunque en ambos casos buscan o participan en actividades labores con el fin de enviar dinero a sus familias.

Uno de los grandes logros del teatro en las prisiones, es reunir tanto a quienes están en espera de sentencia, como a procesados y sentenciados. Pues encuentran en estos talleres espacios de recreación, distracción, esparcimiento, relajación y aprendizaje, por mencionar algunos. Más allá

de lo netamente teatral o artístico, Curiel abordó el tema de la humanidad de una manera muy sensible, dotando de una dimensión

> cuando rompes el hielo de manera escénica, dices: "¿Por qué estás aquí?", gente con mente tan brillante... bueno, ni tan brillante porque están ahí, pero dices: "¿Qué hiciste?" Te dan ganas de preguntarles… y en eso ando, ¿les preguntaré luego? Pero ya digo que no, mejor no, y no me clavo en eso (…) Hay gente que ha sido muy cálida en el trato y se te enchina la piel, dices: "¿Qué hiciste?" No sé. (G. Curiel, comunicación personal, 27 de septiembre 2022)

Este tipo de reflexiones aportan al análisis un elemento que, muchas veces es obviado en lecturas o investigaciones sobre lo carcelario: la complejidad humana dentro del encierro. Tal y como se lee en uno de los más reciente textos de Denise Anzures, quien cita a Camila Villegas, abordando los procesos escriturales en privación de la libertad,

> ¿Qué significa escribir bajo la premisa de quien empuña el lápiz es visto por sus lectores como una extraña, una alineada, una clase completamente distinta de ser humano, una persona presa en un penal, una culpable? ¿Qué implica leer a ese Otro, a esa Otra, y descubrir nuestra humanidad en sus líneas? (Villegas, 2021, p.15)

Actualmente la manera correcta de nombrar a las personas en reclusión, es personas privadas de su libertad, pero ¿cuántas veces son vistas, atendidas, escuchadas, como tal? Y no como un número, un expediente, un criminal. Es importante y sobre todo necesario, recordar que en México "95 mil presuntos inocentes viven en las cárceles como presuntos culpables." (Martínez, s.f.)

Las conversaciones con Hernández Peña y Gerardo Curiel fueron elementales para formular algunas preguntas de las entrevistas posteriores. Pero sobre todo fueron una guía para el proceso de trabajo dentro de la prisión, muchos de los relatos, las descripciones y los hechos que

compartieron pudieron ser corroborados por quien escribe estas líneas dos años más tarde, durante los talleres y montajes que llevó a cabo al interior del CEPRERESO de San Miguel de Allende.

Con relación a todo lo hasta ahora expuesto y apelando a las bases de la investigación-acción participativa, es necesario compartir lo visto y aprendido durante los meses de octubre 2024 y julio 2025. Para ello, en las siguientes páginas, opto por narrar en primera persona parte de las experiencias, hallazgos y reflexiones que surgieron durante el proceso de trabajo. El uso de la primera persona no solo responde a una elección estilística, sino a la necesidad de reconocer mi participación activa en el centro de prevención y reinserción social en San Miguel de Allende. Esta decisión busca visibilizar el lugar desde donde escribo y hablo, tal y como lo hicieron las personas entrevistadas durante esta investigación. El testimonio completo de mi trabajo de campo, se encuentra en el apartado de Anexos junto con las 12 entrevistas realizadas.

Desde el mes de octubre del 2024 hasta la fecha -julio 2025- he tenido la oportunidad de participar como tallerista al interior del CEPRERESO de San Miguel de Allende, Gto. Gracias a dicha oportunidad, pude enriquecer mi experiencia y poner en práctica los fundamentos de la investigación acción participativa, dejé de ser observadora para convertirme en sujeto de la investigación e informante. Gracias a la entrevista con Gerardo Curiel, me puse en contacto con el Instituto Estatal de la Cultura del estado de Guanajuato, con la finalidad de conocer los detalles sobre el *Programa de talleres artísticos dirigidos a las personas privadas de la libertad en los Centros Estatales de Reinserción Social y Centros Preventivos.* Tras una serie de llamadas, mensajes y correos electrónicos, comencé la gestión para formar parte del programa como tallerista. Desde un inicio, se me indicó que el objetivo del programa era

> Contribuir al proceso de reintegración a la sociedad de las personas privadas de la libertad, a través del impulso a la creación y apreciación artística durante el cumplimiento de su sentencia.
>
> Propiciar un proceso de introspección por medio de la expresión artística.
>
> Fortalecer el vínculo con su comunidad a través del conocimiento de su patrimonio cultural y el desarrollo artístico de la entidad.
>
> Reforzar valores y habilidades como la solidaridad, la empatía, la responsabilidad, la sana convivencia y el trabajo en equipo.
>
> Fomentar el acercamiento con sus familias. (Secretaría de cultura del Estado de Guanajuato, 27 de junio 2024)

La oportunidad se abría para formar parte del programa como maestra de teatro en el CEPRERESO de San Miguel de Allende, en cuánto supe que existía la posibilidad de ingresar, comencé un proceso de formación con el actor y maestro sanmiguelense, Domingo Soler, quien cuenta con una sólida formación y experiencia en teatro, danza, investigación teatral, artes visuales, comunicación, historia del arte y apreciación artística y cultural. Su trayectoria integra la creación escénica, la docencia y la gestión artística, combinando habilidades pedagógicas con una profunda sensibilidad artística y compromiso social. Durante dos meses nos reunimos dos veces por semana, en dichas sesiones Domingo compartió ejercicios de calentamiento, ejercicios de progresión, dinámicas de integración, improvisación, proyección de voz, creación de personaje y composición escénica.

Con la historia, la teoría, los testimonios y los ejercicios teatrales, me sentí segura para iniciar el taller. Me plantee tres objetivos a desarrollar durante las 25 sesiones que debía impartir. El primero, identificar coincidencias y divergencias entre lo que yo había estudiado durante tantos años sobre las cárceles, lo que los y las colegas me habían compartido y lo que ahí dentro se ve y

se vive. El segundo, era poner en práctica algunas de las metodologías que había leído y escuchado en voz de quienes llevan más de una década trabajando en espacios de privación de la libertad en México, y el tercero, montar una pastorela como resultado final del taller. Tener objetivos claros, me dio seguridad, había un camino trazado y la idea de seguirlo me permitía saber dónde concentrar mi atención.

El taller de teatro a mi cargo, inició el día 07 de octubre del 2024, previo a esa fecha, me informaron las prendas que podía portar, los colores permitidos, los accesorios y elementos prohibidos, además se me indicó que debía estar 30 minutos antes de mi clase para poder realizar el proceso de acceso. He de decir que, desde esa fecha hasta ahora, cada vez que asisto, siento nervios, pues cada visita es distinta, aun cuando hay procesos que no se modifican, como el acceso. Sin embargo, cada sesión te enfrentas a distintos custodios, distintos alumnos, distintos estados de ánimo, distintas emociones.

Después de dos semanas de clases -2 sesiones semanales-, me di cuenta que la cárcel sólo se conoce en la cárcel, los libros, los informes, las entrevistas, pueden llegar a ser insuficientes. Sin lugar a dudas brindan una imagen detallada de las dinámicas en dichos recintos, sin embargo, estar ahí, escuchar el sonido de las rejas al cerrarse, el sonido constante de las voces en los radios de los custodios, descubrir los olores, leer las paredes, caminar los pasillos y escaleras enrejadas, son detalles que pueden comprenderse sólo estando ahí. Una de mis notas previas a la primera sesión fue ¿todo lo que he investigado, me alcanza para ingresar hoy? Al escribir estas letras, sé que fue de gran ayuda, pero sin duda insuficiente.

Recuerdo claramente que mi primera clase, duro exactamente 48 minutos. Yo llegué al área educativa 3:30 pm, los ppls comenzaron a llegar uno por uno desde las 3:45 pm hasta las 4:00 pm, la clase no podía iniciar hasta que se anotaron en una lista, por lo que tuve que esperar a que 35 personas -unas ayudando a otras- se registraran: nombre completo, fecha y firma. Posterior a

esto, iniciamos con una breve presentación y un ejercicio que se volvió en una característica de mi clase: *Zap.*[16] Durante mi primer bloque de clases -octubre a diciembre 2024- esperaba a que todos o la mayoría de los alumnos llegarán, se registrarán y luego iniciábamos la sesión, ahora en cuanto tengo 6 u 8 alumnos, arrancamos. El primer grupo con el que trabaje oscilaba entre los 10 y los 20 alumnos por sesión, cercanos al montaje fueron 35 ppls entre elenco y equipo de producción. Mientras que en este segundo bloque estoy trabajando con 12-20 alumnos por sesión.

Hablar de obstáculos, es sin duda, hablar de lo que el sistema indica, lo que el sistema requiere y lo que el sistema permite. Por ejemplo, enfrentarse con el tiempo en la cárcel está estrechamente relacionado con la tolerancia a la frustración. En los programas, cronogramas y planes de trabajo, las clases se consideran de 2 horas, se aconseja llegar 30 minutos antes de la clase. Sin embargo, las sesiones pocas veces son de esa duración. Clases y ensayos de 50 minutos, 1 hora, 1 hora y media en el mejor de los casos.

Sin embargo, no hay punto de comparación entre los 20, 40, 50 minutos que se pierden durante cada clase, con lo que verdaderamente sucede con el tiempo en privación de la libertad, ese limbo en el que se está adentro sin sentencia, sin certeza de cuánto tiempo más se va a estar ahí. O como el caso de Aarón, uno de mis alumnos más comprometido, pocas veces falta a las sesiones y la mayoría de ellas es de los primeros en llegar. Tiene 26 años y una sentencia dictada por 22 años, durante una de las sesiones, había un mazapán sobre mi libreta, no supimos quién lo dejó ahí, pero decidimos dividirlo entre: Aarón, Gaytan y yo. Al probarlo, Gaytan dijo: esto no es un mazapán, esto es un manjar, tenía como 8 meses que no me comía uno. A lo que Aarón

[16] Los participantes forman un círculo. Una persona inicia dando un aplauso acompañado de un sonido (por ejemplo, “zap” o “brrrr”) mientras mira directamente a otra persona del círculo. Quien recibe el aplauso debe responder de la misma manera: con un aplauso y un sonido, dirigiéndolo ahora hacia otra persona.
La dinámica se desarrolla de forma individual, es decir, solo una persona actúa a la vez. El ritmo puede variar: se puede iniciar lentamente e ir acelerando progresivamente, dependiendo de la energía del grupo. El aplauso y el sonido funcionan como una especie de "bola imaginaria" que se pasa de una persona a otra.

respondió: yo llevó como 2 años sin tocar el pasto. No supe que decir, a veces el silencio es la mejor opción. Después hablamos de nuestras edades, de nuestros lugares de origen y nos despedimos. Yo "pierdo" minutos de clase y desde mi privilegio, me frustro o me quejo, pero después de esa pequeña conversación, el tiempo ha tomado otra dimensión.

Normalmente organizo la clase en 3 o 4 bloques: información general, hablamos de fechas, de las actividades a realizar, de los proyectos o les comparto información que les permita sensibilizarse ante los temas que estamos trabajando, hemos hablado de las pastorelas, su estructura, la tradición, se han abordados temas como los géneros teatrales, los elementos que conforman una producción teatral, les he contado sobre algunos de los grupos de teatro que existen en privación de la libertad, entre otros. En este momento, estamos caminando hacía el montaje de una adaptación de *Los miserables*, por lo que me he enfocado en un trabajo de sensibilización y reflexión compartiendo datos y cifras sobre: mujeres desaparecidas, infancias en situación de calle, analfabetismo en México, cifras sobre personas privadas de su libertad, la situación de las mujeres en reclusión y los problemas a los que se enfrentan, así como datos sobre la pobreza y la desigualdad en México.

El segundo bloque de la clase lo utilizo para realizar un breve calentamiento o algún ejercicio de relajación, para continuar hacía los ejercicios de improvisación y juegos teatrales, entre los que más les han gustado están: Me voy, muecas, Dime/Dame-No, Cuéntame una historia con el abecedario, Cuéntame una historia con determinado número de palabras, géneros y Zap. En "Me voy" el grupo camina libremente por el espacio, evitando hacer filas o círculos y en cualquier momento una persona debe decir en voz alta: "me voy". Después de esto, debe contar mentalmente cinco segundos y se deja caer lentamente hacía un costado, el resto del grupo debe evitar que se caiga, sin lastimarle y ayudándole a volver a estar de pie. Es un muy buen ejercicio de integración, además de ser bastante divertido. He de decir que las veces que lo he puesto en

práctica con alumnos universitarios, han dejado caer a 3 de sus compañeros en tres grupos distintos, mientras que en privación de la libertad esto no ha sucedido, todas las veces han llegado a tiempo sin dejar caer a nadie.

En el ejercicio “Dime/Dame/no” dos personas se paran una frente a la otra, la dinámica se basa en una interacción básica y precisa: una persona solo puede decir “dame” o “dime”. Mientras que la otra, solo puede responder: “no”. Mientras esto sucede algunas veces se agregan situaciones, por ejemplo: él sabe quién se robó tus $500 pesos y no te quiere decir, lo que permite agregar intención y emoción al ejercicio. Un ejercicio parecido a este, es el de muecas donde alguien debe hacer muecas para que la otra persona se ría. Unas veces es muy sencillo, en cuanto se miran a los ojos alguien comienza a reír y otras logran mantenerse en un nivel de concentración bastante bueno.

Posterior a los ejercicios, el cuarto bloque de la clase, se trabaja sobre el montaje en cuestión. Tanto en el caso de “Otra Navidad Canera” (la pastorela) como en el caso de “Bola de Miserables”, hemos hecho trabajos de adaptación colectiva. Para ello, yo comparto entre 5 y 7 escenas con ellos, muy básicas, mismas que se deben ir desarrollando entre todos. la pastorela, la trabajamos a partir de las memorias y testimonios de los integrantes del grupo, a partir de ello generamos 6 escenas. Para lograrlo, durante tres sesiones los alumnos se organizaron en equipos, en estos compartieron sus memorias sobre: ¿por qué no me gusta la navidad?, la persona más buena en mi vida, la persona más sabía, cómo me desvié del camino y la navidad en prisión.

En el mes de mayo 2025, recibí la invitación de parte de la Subdirección técnica del CEPRERESO de San Miguel de Allende, para apoyarles con un nuevo proyecto, estaban concursando con los centros de León y Guanajuato para presentar una obra dentro de la programación del Festival Internacional Cervantino, por lo que el jueves 8 de mayo, recibirían la visita por parte de integrantes del FIG para ver un poco de lo que habían hecho de teatro. Me

invitaron a ver la presentación y apoyarles en caso de ser seleccionados. Durante mi visita, tuve dos gratas sorpresas, la primera fue encontrarme con Sandra Carrazco a la entrada del centro, ella era la maestra asignada por el Cervantino para evaluar la presentación y además compartir un taller breve con los ppls. La segunda, supe que, tras la puesta en escena de la pastorela, algunos de mis alumnos junto con nuevos integrantes, continuaron realizando actividades teatrales, incluyendo una obra para conmemorar el Día del Niño y una adaptación de "Robin Hood", ambas escritas por las propias personas privadas de la libertad. Además, lograron consolidarse como un grupo de teatro, que lleva por nombre *Cenizas del Fénix*.

La obra fue presentada para un grupo reducido de personas entre los que destacan las autoridades del centro, representantes de otros centros estatales como León, Guanajuato, Acámbaro, Sandra Carrazco como representante del Festival Cervantino. La presentación se llevó a cabo en el área educativa. Entre ppls y personal encargado de área educativa, deportiva y de trabajo social, montaron un camerino que estaba delimitado con telas, tal y como lo hicieron con el escenario. La escenografía la pintaron en grandes pedazos de tela que iban cambiando según lo ameritaba la escena: un bar, una iglesia, una oficina, un mercado. La clase posterior a la presentación tuve la oportunidad de conversar con Marco, quien asumió el papel de director de la obra y quien me compartió el proceso creativo para llevarla a cabo, relato que me llevaba a recordar lo compartido por el Puma con relación al proceso creativo del Taxi.

Marco en conjunto con Beltrán generaron la historia, una historia que no tuvo guion, pues de acuerdo con su relato, él se imaginaba lo que debía suceder, lo compartía con sus compañeros, les indicaba más o menos lo que debían decir y a partir de eso ellos construían la escena. Mientras se esperaba la resolución del festival Cervantino sobre qué centro estaría dentro de la programación de la próxima edición, los integrantes del grupo de teatro del CEPRERESO sanmiguelense, se mostraban entusiasmados por haber tenido una buena escenografía, por haber sido muchos los

que habían participado, por su desenvolvimiento en escena y por el trabajo en equipo que habían logrado realizar. De acuerdo con Marco, el día de la presentación “no hubo laboral, ni trabajo social, ni educativa, ese día todos éramos teatro.” Y aquí vale la pena detenerse a hablar de cómo se apropiaron de las formas teatrales, para dar lugar a lo que Iyalli del Carmen López Cedillo ha expuesto en textos académicos y que Marco sin leerla, lo reconoció: un teatro canero.

Es decir, un teatro propio de quienes habitan las prisiones, un teatro en el que los diálogos, las problemáticas, la estética, son propias de los espacios de privación de la libertad. Donde se habla del gobierno -el de la cárcel-, de los permisos -para visitas, para ingresar alimentos, para tener champú-, de los horarios, donde las frases y los acontecimientos tienen que ver con la realidad gestada al interior de una comunidad en privación de la libertad. No es un teatro penitenciario moralizante o catártico, tampoco es un teatro que los lleva a la reflexión o la crítica social en términos de la complejidad social y política que atraviesa nuestro país. Es un teatro que aborda su cotidianidad, sus modos de convivencia, sus relaciones de poder, un teatro que debe ser divertido. Pues en palabras de Marco y sus compañeros, “así es nuestro grupo, chistoso, con doble sentido, nos hacemos bromas, pero no les vamos a faltar el respeto a ustedes las licenciadas.”

Como conclusión, puedo decir que lo que se lee y se estudia sobre las prisiones, poco dista de lo que se vive en ellas, sin embargo, la lectura y el estudio no es suficiente en comparación con lo que se ve, escucha, siente al estar en dichos lugares. Al vivir y reconocer las distintas violencias que el sistema ejerce sobre las personas privadas de la libertad y en algunas ocasiones, la violencia velada que se experimenta al visitar dichos espacios: las revisiones, la falta de atención al trabajo que se realiza, los tiempos de espera mientras se es ignorado y las respuestas molestas ante cuestionamientos como “¿sabes si ya vienen por mí?” Por otro lado, es necesario enfatizar en la necesidad de seguir creando desde la privación de la libertad, pero sobre todo hacerlo desde una lógica horizontal y comunitaria, sin imponer formas o discursos. Acompañar y crear no es

tarea sencilla pues se cae en el deseo de salvar, ayudar, sanar a los ppls o en la búsqueda de profesionalizarles mediante exigencias y disciplina, sin atender a sus deseos, necesidades, y sobre todo a su realidad y formas de creación.

Por lo tanto, el trabajo como tallerista en espacios de privación de la libertad es más que compartir conocimientos, atravesar procesos y lograr un producto final. Para mi, el trabajo creativo en privación de la libertad, debe atender en principio el componente humano mediante la comprensión y la empatía, estar ahí para crear y compartir, pero también para escuchar, ver y generar un espacio de respeto, confianza, libre de cualquier tipo de violencia.

CAPÍTULO V

Asomos a la experiencia teatral en otras regiones

Uno de los principales objetivos de esta investigación, es identificar las formas de hacer teatro en distintas regiones del país, para ello ha sido necesario dialogar con distintos creadores y creadores que realizan trabajos artísticos y teatrales en espacios de privación de la libertad. Las particularidades con relación a las metodologías empleadas, las más de las veces se encuentran estrechamente relacionadas con las lógicas y dinámicas cotidianas de cada espacio de privación de la libertad. Hasta este momento, se han expuesto las características, metodologías, formas de trabajo y resultados en la Ciudad de México y el estado de Guanajuato. En este apartado, tal como se indica en el título se ahondará en la práctica teatral en espacios de privación de la libertad en el estado de Veracruz y el estado de Sinaloa. La decisión de abordar estas cuatro regiones tiene que ver con la disposición de los creadores para compartir sus experiencias, la cercanía y relación con creadores del estado de Guanajuato, ciudad de México y Sinaloa, así como el conocimiento previo de las prisiones en regiones como la Ciudad de México y el estado de Veracruz.

Hasta ahora, se ha hecho evidente que no es posible hablar de las prisiones como un espacio homogéneo, aun cuando responde a características específicas. Se han expuesto las diferencias entre espacios federales en contraste con los estatales, además se ha evidenciado la importancia de contar con apoyo institucional para lograr que los talleres y proyectos escénicos tengan continuidad y proyección. Al comparar las formas de hacer teatro en las distintas regiones del país, se contribuye al mapeo del trabajo escénico en contextos de reclusión, visibilizando las prácticas culturales como herramientas de transformación social y abriendo la discusión sobre el papel del teatro en los procesos de reinserción social.

En términos generales, en este capítulo se expondrán algunos temas no explorados en capítulos anteriores, temas que pueden convertirse en posibilidades para explorar y enriquecer los estudios con relación a los procesos artísticos y escénicos en privación de la libertad. Los tópicos en cuestión resultan de experiencias particulares, mismas que no se dieron en otras regiones o que no se abordaron en las entrevistas realizadas, tales como los afectos, los vínculos familiares, así como la gestión emocional durante los procesos creativos.

V.I La labor de Thania García en Veracruz.

El estado de Veracruz cuenta con 17 centros penitenciarios y 1 centro federal de reinserción social, de acuerdo con el Censo Nacional de Sistemas Penitenciarios Estatales 2024, el estado en cuestión cuenta con una población total de 6,280 personas privadas de la libertad, de las cuales 6,056 son hombres y 224 son mujeres, dentro del total de la población, 244 personas se identifican como indígenas. Los delitos más frecuentes por los cuales se encuentran en reclusión son homicidio (1,484 personas), secuestro (1,058) y robo (968) Mientras que, con relación a la edad, la mayoría de las personas en reclusión tiene entre 30 y 44 años (43.4%). Cabe destacar que el sistema penitenciario estatal presenta una sobrepoblación significativa, puesto que su

capacidad instalada es para 5,189 personas, pero alberga a 6,280, lo que representa un índice de ocupación del 121%. Finalmente, del total de personas privadas de la libertad, 3,439 cuentan con una sentencia dictada (54.8%), mientras que 2,841 se encuentran en prisión preventiva sin sentencia (45.2%). (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2024, p. 45-50)

En términos legislativos, Veracruz se ha caracterizado ser la primera entidad federativa en proclamar su propio Código Penal hacia la primera mitad del siglo XIX, sin embargo, la situación penitenciaria en el estado no reflejó tal avance, ya que, durante las primeras cuatro décadas del siglo XX, el territorio veracruzano no contó con un establecimiento carcelario que respondiera a los requerimientos de la época. Veracruz abrió su primera prisión estatal hasta 1949, por lo que antes de ese año en las cárceles municipales del estado se penaba indistintamente el fuero común y el federal. El Reclusorio central del estado estuvo se mantuvo en funciones hasta el 27 de marzo de 2007, cuando se llevó́ a cabo su clausura para dar paso al moderno Centro de Readaptación Social “Pericles Namorado Urrutía”, popularmente conocido: Penal de Villa Aldama. El cual fue inaugurado el 14 de septiembre del año 2006. Fue descrito como uno de los más grandes del país y de Latinoamérica, formado por tres edificios quíntuples, un edificio individual, 10 torres de vigilancia, 8 talleres, aulas escolares, canchas deportivas, capilla, sala de usos múltiples y 84 habitaciones para visitas intimas. Además de equipamiento de seguridad, telefonía, plantas de emergencia, comedores, cocina, panadería, tortillería, lavandería, calderas, cámaras de refrigeración y equipo de purificación de agua. (Salas Hernández, 2006)

Tres años más tarde, de acuerdo con la Secretaria de Seguridad Pública, entonces encabezada por Genaro García Luna, se estableció la incorporación del Centro de Readaptación Social “Pericles Namorado Urrutia” al Sistema Penitenciario Federal**,** bajo la nueva denominación de Centro Federal de Readaptación Social Número 5, Oriente**,** ubicado en el municipio de Villa Aldama, Veracruz. Dicha acción, correspondió a la necesidad de fortalecer la infraestructura

penitenciaria federal, con el fin de garantizar condiciones efectivas para la reinserción social de los sentenciados y atender el aumento de las detenciones debido a los vínculos con el crimen organizado. De esta forma, el estado de Veracruz cedió al gobierno Federal el uso de las instalaciones del centro penitenciario en cuestión. (Secretaría de Seguridad Pública del Estado de Veracruz, 2009)

Es importante exponer que el sistema penitenciario veracruzano se ha caracterizado por espacios atrapados en el tiempo, prisiones municipales que no cuentan con las condiciones adecuadas de infraestructura, higiene, actividades, atención médica, entre otros. A lo largo de la historia se han caracterizado por ser espacios de autogobierno, pequeñas ciudades tras las rejas con: tiendas, fondas, panaderías, marisquerías, entre otros. Celdas de distintas categorías, donde si se llega al precio se puede contar con telefonía móvil, televisión, videojuegos, entre otros. Por ejemplo, en el caso de CERESO de la ciudad de Poza Rica, una de las ciudades más importantes en la zona norte del estado,

> predomina el autogobierno y el cogobierno, como resultado de delegar funciones de las autoridades a personas privadas de su libertad, ya sean procesados o sentenciados. Estos poderes fácticos asumen parcialmente el control, obteniendo privilegios y poniendo al mismo tiempo en desventaja al resto de la población. El control ejercido comprende desde el cobro de bienes y servicios hasta la asignación de celdas, la protección a otros internos, el alquiler de telefonía celular, televisión, videojuegos, bocinas, estancias de visita conyugal, entre otros. Son los mismos internos quienes imparten clases a sus compañeros, cobrándoles una cuota económica. (García García, 2023, p. 87)

Hacia el año 2006, las autoridades penitenciarias del estado reconocían el problema de tráfico de drogas al interior de las cárceles estatales, el cual no había sido posible erradicar, aunque aseguraban estar tomando medidas para combatirlo. El entonces gobernador Fidel Herrera

Beltrán admitió que los penales de Veracruz eran inadecuados, ya que muchos fueron construidos para otros fines, como cuarteles, hoteles o academias militares. (Revista Proceso, 2006)

En contraste con el caso del estado de Guanajuato, ningún centro de reinserción social del estado cumplió con los estándares requeridos para alcanzar una certificación internacional, de acuerdo con la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH), a través del Diagnóstico Nacional de Supervisión Penitenciaria, señala que la entidad veracruzana tiene una calificación general de 6.31 sobre 10.

En términos generales, el sistema penitenciario estatal mostró deficiencias significativas en infraestructura, condiciones de vida y administración. El CERESO que mejor calificación obtuvo fue el de la ciudad de Jalacingo, con un puntaje de 7.1, en dicho recinto no existen áreas separadas para hombres y mujeres, presenta hacinamiento, sobrepoblación, falta de personas, condiciones inadecuadas de higiene. Mientras que los centros peor calificación fueron Poza Rica y Panuco, donde al hacinamiento, la falta de higiene, personal, actividades, se suman la ausencia de reglamentos y la deficiente integración de expedientes. (Aguirre, 2025)

Ante tan lamentable panorama vale la pena cuestionar ¿existen interés por llevar o compartir actividades artísticas y culturales dentro de los CERESOS del estado de Veracruz? De existir ¿cuáles son las instituciones involucradas? En una nota de 6 líneas, la Universidad Veracruzana escribió hace más de 10 años:

> Inicia el III Programa «Músicas del Mundo» en el penal de Pacho Viejo
>
> No es común que la universidad se acerque a la cárcel. Hace más de dos años, dos investigadores del CECC fueron invitados a leer poesía y cuentos al centro penitenciario de Pacho Viejo, en Coatepec, Veracruz.
>
> Las visitas se repitieron con frecuencia y desembocaron en «Músicas del Mundo», un programa de apreciación musical diseñado por Antoni Castells i Talens, en él canciones

> de diversas épocas y orígenes se convierten en un medio de expresión y participación para crear un espacio de libertad en la cárcel. La tercera edición, que comenzó en junio de 2013, incluye canciones en armenio, catalán, español, griego, francés, inglés y kurdo. (Universidad Veracruzana, 2013)

Llama la atención la tajante aseveración: “no es común que la universidad se acerque a la cárcel.” Lo anterior tiene una repercusión directa con relación a la práctica artística y escénica en espacios de privación de la libertad en el estado de Veracruz. Si bien, la Universidad Veracruzana, cuenta con una reconocida trayectoria con relación a su formación y producción teatral, donde de acuerdo con las bases del plan de estudios de la Facultad de teatro, se enfatiza en la autonomía individual y en el compromiso genuino con su comunidad.

Incluso, cuenta con un diplomado en Teatro Aplicado a la Resiliencia Común/Unitaria" (TARCU)**,** el cual se centra en la aplicación de las artes escénicas en contextos sociales, promoviendo procesos de transformación individual y colectiva. Su enfoque transdisciplinario articula elementos de la resiliencia comunitaria y la educación popular. Entre sus principales ejes temáticos se encuentran: el teatro como agente de cambio personal y social; la improvisación teatral como herramienta para el autodescubrimiento y el trabajo colaborativo; el uso del teatro espontáneo en escenarios comunitarios; y las prácticas narrativas colectivas como metodología para el trabajo grupal. Además, incorpora recursos del Teatro del Oprimido y del teatro autobiográfico, los dos últimos módulos están dedicados a la práctica, intervención y creación colectiva. (Universidad Veracruzana, s.f.)

Ante lo anterior, es sabido que no existe una articulación interinstitucional entre universidad, gobierno estatal, municipales y autoridades representantes del sistema penitenciario veracruzano en pos de actividades artísticas y culturales en los distintos CERESOS del estado. Empero, existe una marcada tradición con relación a la elaboración y venta de artesanías elaboradas por personas

privadas de la libertad, si bien responde a la atención de uno de los ejes estipulados en los procesos de reinserción social, desde hace varias décadas los espacios penitenciarios en Veracruz han sido lugares de creación y venta: piñatas, cinturones, cuadros, muebles de madera, hamacas, bolsas de plástico tejidas, son algunos de los productos que se comercializan en los CERESOS y fuera de ellos.

En el año 2022, aproximadamente El 70% de la población en las cárceles veracruzanas, realizaba alguna artesanía. Mientras que los talleres estaban a cargo de instituciones como el Instituto de Capacitación para el Trabajo (Icatver), el Centro de Capacitación para el Trabajo Industrial (Cecati) o grupos de la sociedad civil. (Burgos, 2024)

Es de conocimiento popular que "cada centro se encargaba de hacer la venta de manera directa", en el CERESO de Poza Rica era posible adquirir piñatas, en el antiguo reclusorio central del estado se vendían piñatas, bolsas, canastas, bambinetos tejidos con palma (Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 1992). Mientras que en la zona sur, los productos comercializados desde el CERESO Duport Ostión de la ciudad de Coatzacoalcos, son artesanías en madera, bolsas tejidas y hamacas. (Burgos, 2024)

Actualmente, aproximadamente 6 mil personas que cumplen sentencia participan en los talleres del área laboral de los 17 CERESOS veracruzanos, en los elaboran de piezas únicas de carpintería, cestería, tejido en cintilla, talabartería y manualidades en madera, entre otros, crean objetos decorativos, muebles, ropa, accesorios y productos de repostería. Estas creaciones se exhiben y venden en expo ferias y en dos tiendas especializadas: una ubicada en el centro de la ciudad de Xalapa y otra dentro del Centro Penitenciario de Cosamaloapan. (Foro Coatza, 2025)

Como se ha expresado de manera continua en estas líneas, el binomio trabajo y educación han sido ejes rectores del sistema penitenciario nacional, en el caso de Veracruz, durante el mes de junio 2025 se llevó a cabo la campaña *Promoción de la educación* por parte de la Secretaría de

Seguridad Pública del estado de Veracruz, gracias a la cual 2 mil 107 personas privadas de la libertad se encuentran estudiando.

> De ellas, 371 PPL están en proceso de alfabetización, 619 cursan la primaria, 540 la secundaria, 373 el bachillerato y 204 cursan estudios universitarios. La oferta del nivel superior incluye las licenciaturas en Derecho, Administración de Empresas y Educación Deportiva. De 2018 a la fecha egresaron 22 generaciones. (Golpe Político, 2025)

Lo anterior, ha sido posible gracias a la colaboración entre la Secretaría de Seguridad Pública, el Instituto Veracruzano de Educación para los Adultos, la Dirección General de Telebachillerato del Estado y la Universidad Popular Autónoma de Veracruz (UPAV). Cabe destacar que el modelo educativo en los centros penitenciarios de Veracruz ha tenido una evolución notable desde sus inicios, comenzando con programas de alfabetización y educación básica ofrecidos por el Instituto Nacional para la Educación de los Adultos. En 1992 se añadió el nivel medio superior en coordinación con el Telebachillerato; en 2007 se incorporaron las licenciaturas a través del Instituto Veracruzano de Educación Superior, y desde 2011, la UPAV se hizo cargo de esta tarea. (Golpe Político, 2025)

Sin embargo, nuevamente el CERESO en la ciudad de Poza Rica, vuelve a dar cuenta de que muchas veces las iniciativas o la práctica de los postulados legislativos, no son como lo marca el papel. En este centro, los internos forman parte del programa del Instituto Veracruzano de Educación para los Adultos (IVEA), pero, las clases son impartidas por los mismos internos, “es decir, entre ellos se apoyan y de esta manera adquieren el conocimiento necesario para poder obtener el grado escolar correspondiente.” (García García, 2025, p. 82)

Hasta ahora es evidente que la realidad carcelaria no es homogénea en nuestro país, entre Veracruz y Guanajuato hay una distancia considerable en términos de programas, certificaciones, infraestructura y atención a personas privadas de la libertad. Para el año 2019, en términos de

reinserción social en el estado de Veracruz se identificaron como las principales deficiencias: la inexistente separación entre procesados y sentenciados en áreas comunes, deficiencias en las actividades laborales y deficiencias en las actividades deportivas. (Revista de la Facultad de Derecho de la Universidad Veracruzana, 2021)

En términos de las actividades que atañen a esta investigación, en los distintos textos con relación a la reinserción social en el estado de Veracruz, no se hace evidente ni la presencia ni la falta de actividades artísticas y culturales en los CERESOS del estado. Esto lleva a cuestionar ¿cómo se entiende la reinserción social en Veracruz? ¿A qué acciones y actividades se apela para una correcta reinserción social? Hasta ahora se ha hecho evidente, de manera general, la importancia de la fabricación y venta de artesanías, así como la formación académica desde la educación básica hasta la superior.

De acuerdo con la CNDH,

> Los derechos a la educación y a la oportunidad de participar en la vida cultural de la comunidad y a gozar de las artes, conforme a los artículos 26 y 27 de la Declaración Universal de Derechos Humanos, deben garantizarse también dentro de una institución penitenciaria; 243. En ese sentido, aunque se reportan actividades de alfabetización, primaria, secundaria, preparatoria y en Amatlán, Cosamaloapan y Papantla, diversas internas cursan una licenciatura, también lo es que en los centros penitenciarios del Estado de Veracruz no se advierte personal suficiente, ni programas adecuados destinados a las actividades académicas, fomento cultural y artístico. Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2019, p. 58)

La situación dentro de las cárceles veracruzanas es por demás alarmante ¿cómo pedir o apelar a la necesidad de contar con espacios de creación y esparcimiento cuando las condiciones básicas de seguridad, higiene, alojamiento, no son cubiertas? A pesar de lo hasta ahora expuesto, es

precisamente en ese contexto de carencia donde los proyectos artísticos cobran una relevancia particular, al ofrecer no solo una vía de expresión y contención emocional, sino también una posibilidad de agencia y transformación individual y colectiva.

En este sentido, destaca la labor de Thania García Carrión en el CERESO Zona 1 de Pacho Viejo, Veracruz, ubicado a 10 kilómetros aproximadamente de la ciudad de Xalapa. Pacho Viejo, como comúnmente se le conoce, fue inaugurado en 1980 en un área de 4 hectáreas, por lo que cuenta con amplios espacios: seis áreas, torre de rondín interior y exterior, inicialmente contó con 8 canchas deportivas. Actualmente, cuenta con una población aproximada de 800 personas privadas de la libertad —750 hombres y 50 mujeres—, en este CERESO, existen programas educativos de nivel básico hasta universitario, sin embargo, su acceso está condicionado por el poder adquisitivo, dejando fuera a una gran parte de la población. (Domínguez Sánchez, 2021)

De acuerdo con Thania García, el devenir de su trabajo en privación de la libertad se desarrolla a partir del deseo de dar respuesta a interrogantes como ¿qué función social cumplen las artes escénicas?, ¿de qué otra manera se puede servir a la sociedad a partir de la profesión que decidimos estudiar?, ¿cómo puede permear la disciplina escénica el acompañamiento de la persona privada de su libertad?, ¿cómo pueden incidir las artes escénicas en el proceso de reinserción social de una persona privada de su libertad? Las respuestas, dieron como resultado lo que ella describe como un proceso teórico-práctico llevado a cabo en el reclusorio de Pacho Viejo. (García Carrión, 2023, p.106)

Si bien, tanto creadores y creadoras de las tres regiones, han sido críticos con relación al concepto de reinserción social, sus posturas y argumentos responden, en cada uno de los casos, a un sistema penitenciario nacional caracterizado por violencia, hacinamiento, precariedad, entre otros. Y a su vez, dichas posturas, son moldeadas gracias a las dinámicas específicas a las que se

enfrentan de forma constante en sus respectivos contextos locales. De acuerdo con Thania García Carrión, los centros de reinserción social no funcionan

> como espacios para reinsertar a la sociedad, un teórico comentaba que la reinserción inicia desde que el interno pisa el reclusorio, y actualmente el sistema penitenciario lo ha entendido como algo que ocurre una vez que salen. Si seguimos pensando que la reinserción se da hasta que salen de la cárcel, estamos muy lejos de lograr que las personas realmente se integren a una sociedad de la que han estado desconectadas por años. Hay intención, hay proyectos que podrían encaminarse para que en futuras generaciones esto sea posible, pero aún lo veo lejano (…) Una cosa es que esté plasmado en los programas, y otra que la institución tenga realmente la iniciativa de implementar talleres y cursos artísticos. Es importante que los PPL lo soliciten, que tengan interés en involucrarse en lo cultural, pero si el sistema no entiende la importancia de las actividades artísticas para la reinserción, no sirve de mucho que solo haya interés de su parte o de la iniciativa privada. (T. García, comunicación personal,19 de diciembre 2024)

Ante lo anterior, es necesario reconocer el papel de las instituciones penitenciarias y sus autoridades, pues son ellas quienes posibilitan u obstaculizan, no solo el trabajo artístico en privación de la libertad, sino el proceso mismo de reinserción social. La CNDH señaló en el año 2017 con relación a las cárceles veracruzanas, situaciones de

> riesgo de tortura y maltrato detectadas durante las visitas, algunas de las cuales derivan en violaciones a los derechos humanos de las personas privadas de la libertad, como las carencias en materia de alimentación, deficiencias materiales de las instalaciones que los alojan, falta de espacios adecuados y exclusivos para garantizar una estancia digna a las mujeres y a sus hijos que viven con ellas, sobrepoblación, hacinamiento y las condiciones de autogobierno derivado de la falta de control por parte de las autoridades penitenciarias y la insuficiencia de personal de seguridad, vigilancia y custodia, así como las deficiencias

> en la prestación del servicio médico. (Mecanismo Nacional de Prevención de la Tortura, 2017, p.2)

En este contexto, resulta casi impensable exigir la existencia de programas de formación artística, cuando lo que está en juego para las personas privadas de la libertad es su propia sobrevivencia cotidiana. Las autoridades penitenciarias en Veracruz, no solo han desestimado la importancia de las actividades culturales y artísticas como herramientas para la reinserción social, sino que, a la luz de los informes disponibles, no han sabido posicionarse plenamente ante lo que implica trabajar con personas privadas de su libertad desde los postulados establecidos en el artículo 18 constitucional. En su lugar, mantienen una ideología punitiva anclada en ideales decimonónicos, donde el castigo va más allá de la privación de la libertad e insiste en negarle al "delincuente" cualquier derecho a la dignidad. Haciendo aun más evidente

> que las actividades recreativas son escasas, y que las artes y la cultura no son un tema prioritario. En la mayoría de los casos, lo único que importa a los internos es procurar tener un buen comportamiento para que sus sentencias se reduzcan o encontrar la manera de sobrellevar el encierro a través de actividades laborales u oficios. (García Carrión, 2023, p.110)

Esto contrasta, con la situación en estados como Guanajuato, donde las instituciones han articulado esfuerzos para implementar proyectos artísticos sostenidos al interior de los centros de reclusión, sin duda, la aseveración anterior debe leerse con matices, pues si bien la articulación interinstitucional es fundamental y debe ser reconocida, existen particularidades del sistema penitenciario guanajuatense que podrían modificarse, incluso existen escollos dentro del sistema penitenciario mexicano que imposibilitan que lo que se proyecta en las leyes o se desea en diversas iniciativas civiles pueda ser llevado a cabalidad.

A lo anterior es necesario agregar, una crítica que va de la mano con lo que ha también expuesto Ruth Villanueva con relación a la pertinencia del término reinserción social, en palabras de García Carrión,

> No se puede hablar del concepto reinserción cuando las personas privadas de su libertad han sido estigmatizadas o excluidas del sistema social dominante. Hay que tener presente que se trata de una porción "excluida" de la sociedad, por lo tanto, "reinsertar" no funciona porque nunca han estado verdaderamente "insertos". (García Carrión, 2023, p.115)

Se sabe que las personas que se encuentren en un bajo nivel socio económico son más propensas a ser recluidas partiendo de la correlación entre la falta de recursos y la falta de educación, misma que da lugar a una correlación más: la falta de educación y la delincuencia. Por lo que la reinserción social es difícil de llevarse a cabo cuando se vuelve a un medio limitado en términos de oportunidades, empleo, recursos económicos, entre otros. (Fernández González, 2014, p. 11)

Por lo tanto, el trabajo al interior de las prisiones es fundamental, sin embargo, debe existir un esfuerzo externo para poder reducir la desigualdad de oportunidades en la sociedad mexicana. Para Thania García Carrión, es fundamental, la articulación y colaboración entre asociaciones civiles, iniciativa privada y docentes para hacer frente a los vacíos que la autoridad genera, por lo que el trabajo con personas privadas de la libertad, toma una dimensión distinta

> Cuando te das cuenta de ciertas cosas que las propias personas privadas de la libertad te cuentan como que les cobran el agua para bañarse, el pase de lista, por tener una visita, o que pueden meter droga los mismos custodios, el propio sistema penitenciario ahí fue cuando tuve un choque ético. Me cuestioné hasta dónde hemos fallado como sociedad, como personas, a partir de toda esa corrupción que existe en los reclusorios, eso me ayudó

> a abrir más el panorama, a ver que hay mucho por hacer. No se trata solo de mi proyecto o de lo que me gusta, sino que hay una sociedad que está exigiendo un mayor compromiso frente a estas situaciones políticas y sociales que forman parte de nuestro contexto. (T. García, comunicación personal, 19 de diciembre 2024)

Thania García Carrión, es licenciada en Teatro y egresada de la Maestría en Artes Escénicas por la Universidad Veracruzana. Cuenta con formación complementaria en el área de justicia y derechos humanos, a través del diplomado en Beneficios Preliberacionales impartido por la asociación civil Asistencia Legal por los Derechos Humanos, así como en procesos de transformación social mediante el diplomado en Cultura de Paz a través de las Artes, ofrecido por el Instituto Veracruzano de la Cultura. Su trabajo escénico en contextos penitenciarios se ha desarrollado a partir de un enfoque transdisciplinario. Entre 2017 y 2019 coordinó el taller de teatro en el Centro de Reinserción Social de Pacho Viejo, Veracruz, dirigido a personas privadas de la libertad. En 2022 replicó esta experiencia en el Reclusorio Militar de Naucalpan, Estado de México. Ha colaborado también en el Centro de Internamiento para Adolescentes en conflicto con la ley en el estado de Veracruz, y ha participado en acciones performáticas y proyectos escénicos junto al colectivo Solecito, bajo la coordinación de la A.C. Idheas en convenio con la embajada de Alemania. En marzo de 2022 fue convocada por la Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH) para integrar la mesa de trabajo orientada al análisis del Programa de Derechos Humanos de las personas privadas de la libertad. Actualmente desarrolla el proyecto de investigación titulado “El cuerpo de las personas privadas de su libertad y su relación con el espacio carcelario a través de las artes escénicas.” (T. García, comunicación personal, 19 de diciembre 2024)

La formación de García Carrión, refleja la necesidad de hacer frente a un sistema penitenciario con herramientas y conocimiento más allá de lo artístico. Como ella bien lo señala, el contexto

exige más herramientas, por ejemplo, inicia su labor en espacios de privación de la libertad siguiendo los postulados del teatro penitenciario, sin embargo, la realidad penitenciaria, la llevó a generar una metodología transdisciplinaria con el fin de tener una mayor y más profunda comprensión del entorno penitenciario. Y así, comenzó a explorar el performance y el trabajo híbrido, de esta manera observó que esas posibilidades tenían una conexión más profunda con las personas privadas de la libertad (PPL), en contraste con el teatro penitenciario, ya que éste, muchas veces se limita o responde a actividades por encargo que favorecen el discurso y la imagen institucional, como: pastorelas, festivales y conmemoraciones. (T. García, comunicación personal, 19 de diciembre 2024)

Dichas actividades, se encuentran estrechamente relacionadas con lo que para el sistema penitenciario es la reinserción social. Si bien las legislaciones mexicanas establecen de manera general los principios y objetivos de la reinserción social, particularmente en lo dispuesto por el artículo 18 constitucional y en la Ley Nacional de Ejecución Penal, las entidades federativas conservan autonomía para organizar y administrar sus respectivos sistemas penitenciarios. Lo cual genera disparidades significativas en la implementación de políticas penitenciarias, mismas que se reflejan en condiciones estructurales, operativas y programáticas desiguales entre los centros estatales de reclusión. Por lo tanto, hablar de reinserción social a través del arte, no es igual para la Ciudad de México, Guanajuato, Veracruz y como se verá más adelante, Sinaloa.

Durante los dos años de trabajo al interior del penal de Pacho Viejo, García Carrión pudo elaborar una metodología propia con relación al trabajo artístico en privación de la libertad. Inicialmente, tuvo como modelo, la metodología del maestro Jorge Correa, a la cual fue sumando postulados y ejercicios del Teatro del oprimido, así como del teatro comunitario. Tras un año de prácticas, identifica la necesidad de ir más allá de las formas teatrales para sumar a su formación

y práctica, elementos, conceptos de disciplinas como el derecho, la psicología, la sociología, e incluso la antropología social.

> A partir del trabajo de improvisación, lo corporal, el teatro físico, trato de jugar con estos elementos para no centrarme solo en el teatro tradicional. Busco un acercamiento entre lo deportivo y lo artístico, para conjugar estos elementos y poder trabajar con los internos (…) me ha tocado trabajar con hombres, principalmente, en edades de 22 a 60 años, y me di cuenta de que el trabajo físico, por su energía, me ayudaba a conectar con ellos a través de juegos de improvisación, de elementos que les permitían desahogar esa energía corporal. (T. García, comunicación personal, 19 de diciembre 2024)

Partiendo de lo anterior comenzó a implementar un mayor trabajo físico, para poder abordar de una mejor forma las emociones y energía contenida en el cuerpo. Poco a poco los resultados se iban haciendo evidentes, menor resistencia al contacto físico, mayor delicadeza al saludar de mano o de beso. Thania reconoce que una metodología rígida no es funcional para el trabajo que ella realiza, un trabajo enfocado en lo interno de cada persona mediante la empatía. "Prefiero partir del conocimiento de la otra persona, de escucharla (…) Recuerdo a uno que decía: Quiero contar la última vez que estuve afuera, cuando pisé las hojas secas, porque ese sonido no lo he vuelto a escuchar aquí, donde no hay árboles." (T. García, comunicación personal, 19 de diciembre 2024)

Tras conocer la realidad de las prisiones veracruzanas, el trabajo de García Carrión, tal y como ella lo describe es sin duda un espacio de dignificación, de escucha, de reconocimiento del otro. Dando como resultado una serie de ejercicios escénicos que,

> se basan en la improvisación, la coordinación psicomotriz, la relajación y el acondicionamiento físico. Procuro que sean trabajados desde una perspectiva transdisciplinaria; es decir, que se atraviesen diversas disciplinas que acompañen a los

> internos durante su estancia en prisión, con el fin de que reconozca su valor como seres humanos, así como sus habilidades para generar comunidad. (García Carrión, 2023, p.108)

En algunos casos subraya la necesidad de trabajar al aire libre con los ppls, pues de esa forma quienes no forman parte del taller de teatro, también pueden ver lo que se está haciendo, incluidos los custodios. Personal sobre el que se tienen muchos comentarios, juicios y denuncias, pues son ellos quienes están, en lo que se podría describir como, la primera línea de batalla, quienes comparten el día a día con las personas en reclusión. Quienes deben resolver, apoyar y disciplinar en los espacios de privación de la libertad, son sin duda, fundamentales para que la cotidianidad tras las rejas se lleve a cabo como en las leyes y proyectos se visualiza.

De acuerdo con la Ley Nacional de Ejecución Penal, las actividades de custodia, se concentran en mantener la vigilancia, orden y tranquilidad en los centros penitenciarios, sobre la responsabilidad de salvaguardar la vida, la integridad, la seguridad y los derechos de las personas privadas de la libertad, de los visitantes y del personal adscrito a dichos centros y demás instalaciones, cumpliendo con la normatividad vigente. En ese sentido, debe preservar el orden y la tranquilidad al interior de los centros, evitando cualquier incidente o contingencia que pueda poner en riesgo la integridad física de las personas privadas de la libertad, de los visitantes y del personal. Es responsable de revisar a las personas, objetos o vehículos que pretendan ingresar o salir de los centros, siguiendo los protocolos correspondientes. ¿Qué sucede cuando quienes están a cargo de la vigiliancia, pero a su vez de la tranquilidad en los centros penitenciarios, contribuyen a fomentar relaciones de poder, violentas, irrespetuosas, entre otras? En el caso de García Carrión, reconoce que tanto los ppls como los custodios merecen un trato humano, sin embargo, son los mismos custodios quienes contribuyen a que la violencia continúe, mediante

acciones tan sencillas como el tipo de películas que les exhiben, con violencia, sangre, matanzas. (T. García, comunicación personal, 19 de diciembre 2024).

Desde la década de 1990, Ben V. Olguín, tras su trabajo en prisiones norteamericanas, reconoció lo que describe como la ironía de la prisión: mientras el diseño panóptico teóricamente elimina la necesidad de infringir violencia en el cuerpo del prisionero, la supervivencia en prisión o el empoderamiento relativo dependía del uso de la misma" (Olguín,2017, p. 151). Lo anterior va de la mano con lo expresado por la actriz veracruzana, quien reconoce que "la cárcel los vuelve fríos y apaga sus emociones, a fin de sobrevivir dentro del sistema punitivo." (García Carrión, 2023, p.107)

Lo anterior, no está relacionado, únicamente, con la exhibición de películas violentas en espacios de privación de la libertad. Tiene que ver con lo que Conchi León supo poner en escena, gracias a los testimonios reunidos durante uno de los talleres gestionados por el Foro Shakespeare con la compañía externa de Teatro Penitenciario.

> Si las paredes de ese lugar hablaran dirían: Ya no más, todo lo que han visto esas paredes, tantos golpes…pero cuando te preguntan ¿Te duele? Respondía: No, pegas como ruca. Me acordaba de lo que decía mi papá: Al trabajo y a los putazos pocos le entran. En la primera sección, el status era muy notable, las chichas quienes trapean encuerados con un pedacito de cobija sin dignificación humana eres ¨un perro¨, cepillo lo mismo pero sin la chicha y un cepillo de escoba, jalador aquí era que lo bueno se aproximaba tenías ya el palo del jalador y podías estar parado al hacer aseo, empezaba la dignificación, después de seis o siete meses en formarle. A menos que pagaras con la mamá, la hermana, que alguien te metiera un huevo de mota vaginal, extorción o depósitos muy elevados para la familia. Tenía a MI cargo el aseo de los baños: ¡exageradamente limpios! A los nuevos les podrías cobrar para hacer lo que a ellos les tocaba, aquí eres responsable de todo el aseo diario en la sección, baños y patio. ¨Bien a la línea¨ se te otorga el poder de

> extorsionar o poderte drogar, desformado eres el segundo poder en la sección. Y por último, los encargados de las secciones ¨padrinos, mamás¨ todo una escuelita federal. (León, 2025, p.85)

Acciones y situaciones como las que León y actualmente la CTP *Calacas y Diablitos* han llevado a escena, son parte de la cotidianidad en reclusión. Por lo tanto, la visión de García Carrión, abre una veta de trabajo que se encuentra en las prisiones y que no es atendida, cómo involucrar al personal de custodia en los distintos procesos artísticos en privación de la libertad, cómo impactar en la vida de quienes deben procuran la seguridad, vigilancia, pero a su vez, la tranquilidad de quienes habitan y de quienes visitan las cárceles mexicanas,

> aunque estén formados en la rigidez de su trabajo, también en ellos se despiertan curiosidades, siempre procuraba que estuvieran cerca, que observaran. Porque ver lo que una persona es capaz de hacer cuando se conecta consigo misma, puede ser muy poderoso. Para mí ha sido muy valioso ver cómo un custodio, que parece estar siempre serio o de mal humor, sonríe. (T. García, comunicación personal, 19 de diciembre 2024)

En ese mismo sentido, García Carrión abona a esta investigación, abriendo la discusión a un tema que, aunque pudiera parecer secundario, resulta fundamental para quienes, desde una motivación académica o personal, deciden involucrarse en proyectos artísticos al interior de centros penitenciarios. Se trata de las consecuencias emocionales que implica este tipo de trabajo, el cual demanda una constante gestión de emociones, reconocimiento de los propios límites, tensiones y contradicciones del sistema y a su vez una gran capacidad para tolerar la frustración. Aunque este aspecto no se desarrolla en profundidad en el presente trabajo, se considera relevante mencionarlo como una línea de reflexión que merece ser abordada en futuras investigaciones.

Al hablar de obstáculos o dificultades al trabajar en los espacios mencionados, la mayoría de las personas entrevistadas aludieron a burocratización de los procesos de ingreso y la gestión de

presentaciones, así como la inestabilidad derivada de los frecuentes cambios en las autoridades, lo cual repercute directamente en las dinámicas y actividades programadas. A esto se suman relaciones tensas con el personal de custodia, escasez de recursos y apoyos logísticos, falta de comprensión sobre la naturaleza del trabajo artístico, y la asignación de espacios poco adecuados para la realización de talleres o ensayos. Mientras que García Carrión, abordó la parte emocional derivada de una relación en la cual,

> compartes tiempo, experiencias, y de repente sabes que eso se va a terminar, que debes desprenderte de esos vínculos… Esa parte me ha costado mucho. Separar el taller de lo humano, decir: "Aquí termina la actividad, me retiro", y ya está, no es sencillo. La transición al salir del reclusorio, el dejar atrás todo eso, es lo más complejo. Porque incluso cuando ya estás afuera, en tu día a día, cualquier cosa puede recordarte la experiencia. Uno puede viajar, salir, vivir con libertad... y ellos, probablemente, ni siquiera tengan una visita, esa diferencia tan marcada entre nuestros mundos pesa. Me cuesta soltar. Saber que hasta aquí llega mi trabajo y que, más allá de eso, ya no puedo hacer más. Pero uno siempre siente que podría dar un poco más. Eso es lo que más me ha costado en mi proceso. (T. García, comunicación personal, 19 de diciembre 2024)

Con todo lo hasta ahora señalado, es posible cuestionar ¿cuántas personas más enfrentan lo que García Carrión señala? A lo que cual se suma un cuestionamiento más ¿cómo viven las personas privadas de la libertad los vínculos con el exterior: familia, amistades, instructores, talleristas, etcétera? Llevar a cabo proyectos artísticos en contextos de reclusión no se limitan únicamente a cuestiones logísticas, burocráticas o institucionales; también atraviesan lo emocional, lo humano y los vínculos. Mientras los obstáculos estructurales afectan directamente el desarrollo de las actividades, experiencias como la de García Carrión permiten visibilizar las implicaciones afectivas de este tipo de trabajo.

V.II Expediente Veracruz: la voz de las familias

Con relación a los vínculos y relaciones que se transforman alrededor de la privación de la libertad, inicialmente, El *Colectivo teatro desde el encierro*, comenzó una exploración con familiares de personas privadas de la libertad con el fin de visibilizar las problemáticas a las que se enfrentan. Meses después, el proyecto quedo en manos de Gretel de Jesús Ortiz Ortiz, Estefanía Delgado Zacarías, Nahomy Rendón Hernández, Cryse Daniela Guerrero González, quienes generaron, lo que han denominado como un dispositivo escénico titulado "Expediente Veracruz: Bitácora de viaje", el cual relata las experiencias de las familias que visitan a sus seres queridos en el CERESO de Pacho Viejo. Para entender la relevancia de esta producción, ha sido necesario aproximarse a las cifras, datos y algunos testimonios que dan cuenta de las implicaciones sociales, emocionales y económicas de tener un familiar en privación de la libertad.

A partir del testimonio de Doña Carmina, madre de un joven en privación de la libertad, el montaje antes citado, da cuenta de las luchas cotidianas por justicia, así como del papel afectivo, político y emocional que sostienen quienes esperan, resisten y acompañan a sus familiares durante los procesos de encierro. Para lograrlo, se realizó una recuperación de información en archivos, documentos, notas periodísticas, textos académicos, informes, reportajes y testimonios de los familiares de PPL en el Centro de Readaptación Social, ubicado en Pacho Viejo, Veracruz. (Ortega, 2024)

De acuerdo con Estefanía Delgado, la esencia de "Expediente Veracruz", fueron los familiares y los testimonios que les compartieron durante el proceso de investigación, dejando a un lado el protagonismo que como actrices pudieran buscar o desear.

> Performer 2: Hoy les queremos hablar sobre las y los familiares de personas que están privadas de su libertad. A las cuales, partir de este momento les llamaremos por sus

> siglas: PPL. Con este proyecto nos dimos a la tarea de realizar una investigación en torno a familias que tienen algún PPL (persona privada de la libertad) en el CERESO de Pacho Viejo, que está ubicado en Coatepec, Veracruz. Yo por ejemplo, tuve la oportunidad de platicar con Doña Carmina. Ella me contó que le pusieron ese nombre porque su abuela se llamaba así, pero que en realidad no le gusta mucho. También me contó cómo ha mutado su vida después de que su hijo ingresó al penal, me compartió experiencias, sentires, incluso me enseñó fotografías y me habló de canciones. Un poquito de todo esto es lo que queremos compartirles.
>
> Performer 1: Toda esta información ha pasado por diferentes artistas, y exploraciones con el objetivo de nombrar, visibilizar y compartir las voces de las personas que hemos tenido un PPL. (Zaya, 2023)

En el estado de Veracruz, las personas que pueden acceder como visita a los Centros de Reinserción Social son los familiares directos de las ppls, es decir, padres, madres, hermanos, cónyuges, concubinos/as e hijos. Para poder tener acceso a dichos centros, es necesario realizar un trámite, sin costo, de solicitud de visita, el cual está a cargo de la Dirección General de Prevención y Reinserción Social. Tras obtener la autorización, las visitas pueden realizarse en los días y horarios establecidos por el reglamento, y se requiere acreditar el parentesco mediante una identificación oficial vigente; en el caso de cónyuges o concubinos/as, se debe presentar un documento expedido por una autoridad local como jefe de manzana o presidente municipal, que respalde la relación. Los menores de edad solo pueden ingresar acompañados de su padre, madre o tutor, presentando también una identificación escolar y su CURP. (Secretaría de Seguridad Pública del Estado de Veracruz, 2016)

De acuerdo con la ley nacional de ejecución penal, visitantes son todas aquellas personas que ingresan a los centros penitenciarios, o que solicitan su ingreso, para realizar una visita de índole

personal, familiar, íntima, cultural, deportiva, recreativa, religiosa, humanitaria u otras similares. En términos generales, las visitas deberán atender a las siguientes normativas: en ningún caso se podrá impedir el contacto físico entre la persona privada de la libertad y su visitante, salvo que una de las partes lo solicite expresamente. Además, deberán establecerse mecanismos claros y accesibles para informar qué objetos están permitidos o prohibidos durante las visitas, asegurando que esta información esté al alcance de las y los visitantes. Las visitas podrán limitarse únicamente cuando sea necesario para mantener el orden y funcionamiento adecuado del centro penitenciario, respetando un mínimo de cinco horas y un máximo de quince horas de visita semanal, excluyendo de este cálculo el tiempo destinado a visitas íntimas. En caso de sanción disciplinaria grave, el tiempo de visita podrá reducirse hasta una hora semanal, conforme a lo que establece la ley. En el caso de mujeres privadas de la libertad, se deberán implementar medidas más flexibles para facilitar las visitas familiares, especialmente las de sus hijas e hijos, conforme a los principios de la ley. Además, cada persona deberá autorizar expresamente qué adultos podrán visitarla y acompañar a sus hijas e hijos.

Para acceder a visitas íntimas, la persona privada de libertad deberá presentar una solicitud que será evaluada por la autoridad penitenciaria, conforme al reglamento vigente, el derecho a ésta deberá garantizarse por un lapso mínimo de dos horas y máximo de cinco, con una frecuencia de al menos una vez cada dos semanas. Las visitas íntimas no podrán realizarse en compañía de menores y no se condicionarán al uso de anticonceptivos en el caso de mujeres. La autoridad penitenciaria está obligada a proporcionar espacios adecuados, higiénicos y privados para estas visitas, garantizando que se lleven a cabo con consentimiento, privacidad, continuidad e información. . (Ley Nacional de ejecución penal, 2016)

¿Por qué hablar de las visitas en una investigación centrada en los procesos escénicos en privación de la libertad? Como hasta ahora se ha expuesto, hablar de teatro en espacios de

privación de la libertad está estrechamente relacionado con procesos de reflexión y sensibilización con las personas privadas de la libertad. Ya que la perdida de la libertad, implica, en la mayoría de los casos, enfrentarse al sometimiento, la resignación y la sumisión que conduce a la desesperanza. Los internos experimentan impotencia por perder el control de sus propias vidas y de su capacidad para moverse. (García Carrión, 2023, pp. 107-108)

Sin embargo, ha de cuestionarse ¿implica la pérdida de la libertad para las personas cercanas a quienes están en reclusión? Como ya se ha señalado, el teatro en prisión va más allá del acto artístico: se convierte en un medio para procesar el encierro, resignificar la existencia y generar espacios de confianza, reflexión, escucha, entre otros. En este sentido, las visitas constituyen uno de los pocos vínculos con el mundo exterior, y su presencia o ausencia impacta directamente en el estado anímico, la identidad y la motivación de las personas internas.

Por lo tanto y gracias a producciones como “Expediente Veracruz”, es posible reconocer y conocer las vivencias de quienes son denominadas como víctimas “paralelas” del delito (Carpio Domínguez et al., 2017, p. 94), es decir, aquellos familiares que sufren las consecuencias de un hecho que no han cometido. Las consecuencias que viven las familias, van desde la marginación, la desaprobación e incluso el desprecio de parte de otros familiares, amistades, vecinos, entre otros. Como se expuso con relación a las mujeres en privación de la libertad, el estigma social y los señalamientos sobre una persona que ha delinquido, no terminan cuando ésta ingresa a la cárcel y en este caso, no solo son hacia dicha persona, pues, también afecta a la familia, la cual

> se percibe como una familia contaminada por las acciones del delincuente y de la percepción de ese individuo, no sólo como miembros enfermos de la sociedad, también como malos padres, hijos y/o hermanos (…) “La situación de precariedad tanto del que queda dentro como de los que permanecen fuera depende de la situación previa. A veces son padres que tienen a su hijo en prisión, otras, mujeres que llevan en silencio el encierro

> de sus maridos, reducidas a la precariedad de familias monoparentales con los hijos a cargo y sin fuente de ingresos... Hijos que son privados de su padre o de su madre o de los dos. (Segovia, 1992, p. 15, citado en Carpio Domínguez et al., 2017, p.95)

Como bien se lee en la cita previa, además de las consecuencias sociales, uno de los mayores retos a superar, tiene que ver con la nueva situación económica a la que se enfrentarán hijos, padres, madres, entre otros. La privación de la libertad implica gastos dentro y fuera de los centros de reclusión, dentro para obtener mejores condiciones para el familiar interno, fuera para mantener, en el caso de las mujeres, a hijos e hijas. En el texto titulado *Vulnerabilidad y silencio. El Impacto Carcelario en las Familias Penitenciarias*, aparece un testimonio que da cuenta clara de las repercusiones emocionales, sociales y económicas de la privación de la libertad en la pareja de un ppl interno en el Penal de Topo Chico, Nuevo León.

> Mi esposo se encuentra actualmente en el Centro de Readaptación Social del Topo Chico y si, en efecto está cerca de donde vivo. A pesar de eso, me veo muy limitada para visitarlo pues tendría que invertir además de tiempo, dinero que ahora mismo no tengo, ni siquiera para cubrir muchas veces los pasajes; menos aún para apoyarlo a él, ya sea con comida o con dinero. (…) El no entiende y se le digo, es que tú, ahí tienes tu comida segura y mis hijos y yo, acá afuera, no. Él no ha considerado que no nada más es comida; es la renta, los servicios, las necesidades de mis hijas en la escuela; es el transporte y ahora también, son la leche y los pañales del bebé. Cinco hijos, me acompañan actualmente en mi luchar. (Cerda Pérez y Cerda Pérez, 2021, pp. 305-306)

Por lo tanto, pensar que la reclusión es un proceso personal, es una idea muy limitada de lo que esto implica. La familia, aun cuando se encuentra en libertad, enfrenta soledad, marginación social, pérdida de oportunidades laborales y la desintegración del núcleo familiar. La prisión de un integrante de la familia no solo significa su ausencia física, sino también la pérdida de un apoyo económico fundamental, y en casos como el citado, esta situación se agrava aún más

cuando se tiene que enfrentar el rechazo por parte de su propia familia. (Cerda Pérez y Cerda Pérez, 2021, pp. 295-309)

A este panorama es necesario agregar las implicaciones emocionales que una madre, esposa, hijo o hija, enfrentan cada que ingresan a un centro de reclusión con el fin de encontrarse con su familiar. Es importante destacar que cada ingreso a una cárcel, es distinto, esto por diversas razones: particularidades regionales, sistemas de vigilancia, la forma en la que se realiza el registro corporal, ropa y colores permitidos y prohibidos, la disposición de parte del personal de custodia, entre otros. Al proceso de ingreso, hay que agregar el trato que muchas veces reciben por parte de custodios y custodias, ya que suelen percibirlas como parte del hecho delictivo: la madre que no cuidó, la esposa que no apoyó, el padre que no lo impidió, por lo que, se enfrentan a un trato hostil por parte del personal de seguridad.

En un estudio realizado dentro del Centro de Ejecución de Sanciones de Reynosa, Tamaulipas, se da cuenta de las acciones y actitudes que dicho personal presenta según su estado de ánimo y la percepción que tenga de los familiares: “a nosotros nos tratan mal aquí en el penal, los guardias de la entrada, parece que nosotras somos las que estamos encerradas, pero pues queremos verlo a él y aguantamos” (EF-4), y “a veces me siento mal porque los guardias me tratan mal, depende cómo amanezcan, a veces ni quiero venir para no ver a los guardias que nos tratan mal, pero pues quiero verlo a él” (EF-9) (Carpio Domínguez et al., 2017, p.100). Nuevamente, se da cuenta del papel que juega la institución en el proceso de privación de la libertad, pues es ésta la que puede o no generar consecuencias emocionales en la vida de las personas privadas de su libertad y sus familiares. Pues en el caso de la visita, éstas podrían ser momentos de encuentro y convivencia, sin embargo, muchas de las veces se convierten en situaciones marcadas por condiciones humillantes (Garcia-Borés et al., 2006, citado en Cuevas Gómez et al., 2021, p. 287).Sobre el tema, en “Expediente Veracruz” se narra:

> Performer 1: Por último entró una chica al local en el que me encontraba, y sí, desde que ves su cara te das cuenta que es su primera vez. Las chicas del local le prestaron ropa porque con esa que traía no la iban a dejar pasar, la vistieron, pero después, en el área de cateo, la desvistieron. Pude ver como entró a los cuartos de cateo, pero cuando salió comenzó a subirse el cierre y a acomodarse su pantalón. (Zaya, 2023)

Durante el segundo acto de la obra, las actrices cuestionan a la audiencia "¿Alguno de ustedes ha entrado alguna vez a un penal? ¿Ha pasado por enfrente de alguno? ¿Saben en donde hay alguno?" y continúan la escena, relatando lo que observaron durante su visita al CERESO. Las interrogantes colocan al público en ese umbral donde se comienza a visualizar la cárcel no solo como un edificio, sino como una experiencia que impacta cuerpos, mente y emociones, incluso con el simple hecho de pasar por fuera. ¿Qué pasa en las mentes y emociones de niños y niñas que visitan a sus progenitores? ¿qué pasa en el cuerpo y la mente de las mujeres que se enfrentan a la visita conyugal sin más intimidad que un par de paredes? Junto con los cuestionamientos, están las descripciones detalladas del penal tanto dentro,

> Performer 2: Siguiendo la construcción del CERESO, nos podemos encontrar con la Aduana. Es el edificio más largo del penal y marca el límite del dentro y el afuera de él. Ahí en pequeños cuartos, se llevan a cabo los cateos y revisiones de las visitas, y se determina si cumples o no los requisitos para ver a tu familiar. (Zaya, 2023)

Como afuera.

> Performer 2: nos dimos cuenta que afuera del cereso se crea una especie de ecosistema de vendedores que ofrecen tuppers trasparentes...
>
> Performer 1: Papel higiénico, mucho papel higiénico.
>
> Performer 2: Peines.
>
> Performer 1: Playeras.
>
> Performer 2: Pasta de dientes.

Performer 1: Bebidas.

Performer 2: Incluso puedes encontrar zapatos.

Performer 1: O alguna imagen de tu devoción.

Performer 2: Y si traes contigo tu celular y no sabes dónde dejarlo, puedes encargarlo con las gueras por una cooperación voluntaria.

Performer 1: Aquí pude observar a varias personas comprar cosas para su visita, conocí a una chica con su hijo en brazos, ella me platicó que había dejado a su hijo mayor en la casa, y que tenía un mes sin decirle que su papá estaba en Pacho, ese día se dió una escapadita para irle a dejar comida.

Performer 2: Por mi parte, ahí afuera del penal tuve la oportunidad de platicar con Doña Magdalena. Ella junto con varios miembros de su familia viajan una vez al mes desde Alvarado, Ver. para visitar en el penal a su hermano, a la esposa de su hermano y a sus dos sobrinos; hija e hijo de ese matrimonio. “A los 4 los sacaron de su casa al mismo tiempo, pero no fueron los únicos, esa noche se llevaron a 39” fue lo que me dijo. (Zaya, 2023)

Sobre el testimonio presentado, la ciudad de Alvarado se encuentra aproximadamente 180 km de distancia del penal de Pacho Viejo, en auto particular 3 horas, mientras que en autobús pueden ser hasta 5 horas, considerando transbordos. La distancia es otro de los factores que impactan en las familias de una persona privada de la libertad, pues en muchos de los casos, los espacios de reclusión no se encuentran en su ciudad de origen, por lo que “en la medida que éstos se ubiquen más distantes del hogar, se convertirán, en una carga más a la economía ya de por si precaria de estas familias limitándolas, la más de las veces, a visitar a su familiar en reclusión. De esta forma se aumenta el alejamiento familiar.” (Cerda Pérez y Cerda Pérez, 2021, p309)

Ante dicho escenario, “Expediente Veracruz” se convierte en un proyecto pionero al abordar otra dimensión de la privación de la libertad: el proceso de acompañamiento por parte de las

familias que sufren la reclusión. Además, en términos escénicos, el proceso creativo estuvo marcado por una postura ética y empática , que no buscaba romantizar o victimizar a los familiares que compartieron experiencias y testimonios, por el contrario, se trabajó desde a neutralidad y con el deseo de, honrar las historias compartidas. A lo anterior, se suma la forma en la que las historias y testimonios fueron presentados en escena, las actrices se asumieron como un medio para transmitir lo compartido, dejando a un lado la idea de interpretar o ficcionar, por lo que se convirtieron en narradoras,

> nosotras éramos solo un instrumento para contar las cosas que nos habían contado, pero nosotras no teníamos que ficcionarlas para estarlas viviendo en la escena (…) nuestro trabajo era meramente platicarlo, platicadito, comunicarlo (…) nosotras no éramos las protagonistas, y tampoco nuestro objetivo nunca fue que la gente viviera eso (…) porque cuando poníamos eso en el dispositivo escénico, como, empezaron a meter ficcioncitas de eso, nos dábamos cuenta que se convirtió un poco como en (…) porno miseria, como que se volvió un poco... La nota roja. (Elenco Expediente Veracruz, bitácora de viaje, comunicación personal, 19 de julio 2024)

Por lo que la vía elegida, fue honrar y engrandecer las historias, aun cuando los testimonios fueran dolorosos, injustos, de que eran dolorosas, las actrices cuestionaban constantemente: ¿y de esto qué puedo yo honrar? (Elenco Expediente Veracruz, bitácora de viaje, comunicación personal, 19 de julio 2024). En el entendido de que eran portavoces para mostrar experiencias de personas con familiares en prisión, personas que viven las consecuencias del encierro, aunque estén fuera.

Otro de los detalles compartidos en la entrevista con el elenco de “Expediente Veracruz”, fue la decisión de no juzgar o cuestionar la culpabilidad o inocencia de las personas en reclusión. No fue tarea sencilla, sin embargo, hubo un trabajo constante de reflexión y comprensión de lo que el

dispositivo escénico, tal cual ellas lo señalaron, significaba. Por lo que la búsqueda de la neutralidad fue constante, posibilitando que los personajes en escena, estuvieran ahí “como si fueran cámaras en blanco” para que cada quien pudiera construir sus propias interpretaciones sin que ellas impusieran su postura en el escenario, en sus palabras “no cuenta mi interpretación, no cuenta lo que yo me imagino, no cuento cómo yo lo vi en el escenario.” (Elenco Expediente Veracruz, bitácora de viaje, comunicación personal, 19 de julio 2024)

Aquí vale la pena conocer cómo obtuvieron la información, pues como bien señalaron, tan solo pensar en el hecho de estar frente a una persona, que está atravesando por una situación de encierro en la vida de un familiar y decirle "cuéntame tu historia, porque quiero hacer una obra de teatro" es completamente insensible. Por razones como éstas, el proceso de investigación estuvo acompañado de dilemas éticos, de inseguridades, de emociones por procesar y de decisiones con relación a lo que las actrices podían o no manejar, en términos de información y el impacto de esta en sus emociones (Elenco Expediente Veracruz, bitácora de viaje, comunicación personal, 19 de julio 2024). La decisión fue clara desde un inicio: investigar solo hasta donde se sintieran seguras, limitarse a lo que se podía ver en la superficie. Al visitar Pacho Viejo para realizar entrevistas, el enfoque fue directo y contenido, realizar las preguntas necesarias: ¿Cómo entran? ¿Cómo salen? ¿Qué necesitan? sin profundizar más allá. Pues como lo indicaron “el que busca encuentra” y eso implicaría enfrentarse a situaciones muy duras, y surgía la pregunta: ¿para qué saberlo? Se reconoció que no era el momento, y se optó por centrarse en narrar el proceso tal como era, protegiéndose emocionalmente. (Elenco Expediente Veracruz, bitácora de viaje, comunicación personal, 19 de julio 2024)

Tras conocer a grandes rasgos la situación de las familias que atraviesan procesos de privación de la libertad, así como el proceso para dar vida a “Expediente Veracruz”*,* y haber tenido la oportunidad de ver este dispositivo escénico, es importante destacar que es una obra sensible,

comprometida con el testimonio y sobre todo, alejada de todo morbo o romantización tanto de las familias como de los ppl. Es también una crítica al sistema penitenciario nacional, pues describe a detalle los espacios y las dinámicas a los que se enfrenta cada semana "la visita" como se le conoce en la jerga canera, con la finalidad de tener un momento de encuentro con su familiar.

*"*Expediente Veracruz"*,* no es un ejemplo de teatro penitenciario ni de teatro con y para personas privadas de la libertad, es un ejercicio de teatro testimonial que visibiliza la realidad de quienes acompañan desde afuera, una realidad poco estudiada, pero de gran relevancia para profundizar en el análisis de las estructuras del castigo, en los procesos de privación de la libertad, de reinserción social, y en los daños colaterales que la reclusión trae consigo: desgaste de las relaciones de pareja o entre padres, madres, hijos e hijas, la distancia física que se convierte en muchos casos, en distancia emocional, las dificultades económicas y sobre todo, el esfuerzo constante y desgastante por mantener una relación, un matrimonio e incluso una familia ante sentencias de más de 10, 20 o 30 años. Así*, "*Expediente Veracruz" se convierte en una producción de memoria y denuncia ante un sistema penitenciario tan obsoleto como el veracruzano.

V.III CNT, Iguana Roja y Caneros.

Hasta ahora se han expuesto distintas realidades carcelarias en México, se han señalado y analizado personas, colectivos, proyectos y montajes que han abordado las diversas dimensiones de la vida en privación de la libertad desde el teatro y la dramaturgia. A lo largo de estas páginas, se ha evidenciado la variedad de objetivos, metodologías y tópicos abordados al hacer teatro en espacios de reclusión, dando cuenta así de la importancia de la reflexión, la denuncia, la crítica, el testimonio, la memoria. En este apartado se explorará la conformación del sistema penitenciario en el estado de Sinaloa, donde nace "Caneros", un texto tan crudo como sensible, construido a

partir de testimonios reales recopilados al interior del Centro de Ejecuciones de las Consecuencias Jurídicas del Delito (Cecjude) en Mazatlán. Como hasta ahora se ha realizado, gracias al panorama general de cada región, a los creadores, creadoras y producciones escénicas, ha sido posible abordar temas de relevancia con relación a la privación de la libertad y los procesos artísticos, creativos y escénicos. En el caso de Sinaloa, se pondrá especial énfasis en el texto y montaje de la obra *Caneros,* el cual tiene la particularidad de haberse realizado en privación de la libertad por las ppl del CECJUDE de Mazatlán y en el exterior por actores profesionales de la Compañía Nacional de Teatro y el grupo sinaloense *Iguana Roja.*

De acuerdo con la Encuesta Nacional de Población Privada de la Libertad (ENPOL) 2021, Sinaloa cuenta con cuatros centros de reclusión, todos ellos mixtos y alberga aproximadamente 4,500 personas privadas de la libertad, de las cuales 4,324 son hombres y 176 mujeres. Por su parte, la CNDH en el Diagnóstico Nacional de Supervisión Penitenciaria publicado en el año 2023, identificó que de los 281 Centros Penitenciarios y de Reinserción Social en todo el país, al menos 12 entidades de las 32, no cuentan con un centro específico para las mujeres, siendo Sinaloa una de estas, donde la estancia de las mujeres privadas de libertad se mantiene en centros mixtos, es decir, las mujeres se encuentran recluidas en espacios que funcionan como anexos, sin "los servicios necesarios para la atención a la salud con las áreas médicas para una atención diferenciada con base en las necesidades de las mujeres y sin ginecólogos; además de que no disponen con áreas de visita íntima para las mujeres." (Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2023, p.19)

En cuanto a la situación jurídica, 3,591 personas han sido sentenciadas, siendo los principales delitos el robo (1,296 sentenciados) y el homicidio (1,710 procesados). Las condiciones intracarcelarias muestran que 3,438 personas comparten celda con entre una y cinco personas, 4,325 cuentan con cama asignada. Las actividades internas también son significativas: 4,451

personas participan en actividades religiosas, 2,867 en labores como mantenimiento o carpintería, y 734 en actividades educativas, aunque 1,607 no estudian por falta de programas adecuados. Por otro lado, se reportan altos niveles de corrupción y autogobierno: 653 personas fueron víctimas de corrupción en el proceso penal, 221 durante la detención, 2,727 hicieron pagos por tener aparatos eléctricos y 2,786 entregaron pagos directamente a custodios, mientras que solo 90 presentaron alguna queja formal. Finalmente, 995 personas afirmaron haber presenciado situaciones de autogobierno o cogobierno dentro de los centros penitenciarios.

En términos generales y de acuerdo con la CNDH, el sistema penitenciario sinaloense presenta deficiencias significativas, por ejemplo: hacinamiento, instalaciones con condiciones materiales e higiénicas deficientes, tanto en áreas de alojamiento como en espacios destinados a la comunicación con el exterior, cocinas, comedores y otras áreas esenciales para el funcionamiento del centro, carencia de personal de custodia y seguridad, presencia de actividades ilícitas. Mientras que en lo relativo a la reinserción social, destaca la inadecuada separación entre procesados y sentenciados, clasificación deficiente de la población penitenciaria, falta de organización en los registros de actividades, así como ausencia de programas deportivos, insuficiencia de programas para la prevención de adicciones y desintoxicación voluntaria. Además de que las personas privadas de la libertad con necesidades específicas, como mujeres, menores que viven con ellas, personas con discapacidad, indígenas, personas LGBTTTI o con VIH/SIDA, enfrentan una atención médica deficiente. (Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2023, p.494-501)

Con relación a las actividades educativas, artísticas y deportivas, dos de los cuatro centros de reclusión del estado de Sinaloa cuentan Áreas destinadas para actividades recreativas y deportivas. En el caso del Centro Penitenciario Región del Évora ubicado en la ciudad de Angostura,

> se cuenta con áreas destinadas para diversas actividades deportivas y recreativas las cuales son: canchas de futbol, basquetbol, beisbol, voleibol, boxeo (…) realizan actividades recreativas como concursos de poesía, cuentos, obras de teatro, dibujo y música, el 15 de septiembre hacen un homenaje, se imparten talleres de control de emociones y los viernes realizan actividades recreativas con personas adultas mayores. (Comisión Estatal de los Derechos Humanos de Sinaloa, 2023, p.82)

Además del Centro Penitenciario de la Región del Évora, el Centro Penitenciario El Castillo, ubicado en la ciudad de Mazatlán, es el otro espacio que cuenta con una infraestructura y programas mejor elaborados con el fin de abonar a la formación, la recreación y la reinserción social de las personas privadas de la libertad. Este espacio, cuenta con una capacidad instalada para 1,862 personas, hacía el primer semestre del año 2023 albergaba a una población diversa que incluye 1,111 hombres, 35 mujeres, —entre ellas 3 que viven con hijo—. De acuerdo con la Dirección de Prevención y Reinserción Social del Estado, una vez que las personas son sentenciadas, se elabora con ellas un plan de actividades que contempla programas educativos como alfabetización, primaria y secundaria, así como capacitación laboral. Entre los oficios que se imparten destacan: carpintería, electricidad, herrería, cocina, costura, peluquería y refrigeración. Además, se cuenta con espacios deportivos y recreativos que incluyen canchas, gimnasio, y talleres culturales como ajedrez, lectura, teclado, guitarra, danza y teatro. (Comisión Estatal de los Derechos Humanos de Sinaloa, 2023, p.57-59)

Es en el centro antes descrito donde el actor, director, dramaturgo y maestro Ramón Gómez Polo imparte clases de teatro y se inspiró para escribir “Caneros”, una propuesta escénica que aborda de manera directa las repercusiones del teatro en privación de la libertad. Gómez Polo, cuenta con una sólida trayectoria en las artes escénicas, en 1983 inició su formación bajo la tutela de Carmen Alicia Gastélum. En 1995 fundó el Grupo de Actores Independiente y,

posteriormente, la compañía de teatro Iguana Roja**,** la cual dirige hasta la actualidad. A lo largo de su carrera ha dirigido y actuado en más de 25 montajes teatrales, abarcando desde ópera y zarzuela hasta comedia musical. En 2018 fue distinguido con el reconocimiento Profeta en su tierra por su contribución al teatro sinaloense. Su incursión en los espacios penitenciarios comenzó con un taller escénico en las Islas Marías, experiencia que lo inspiró a continuar trabajando con personas privadas de la libertad en el Centro de Ejecución de las Consecuencias Jurídicas del Delito de Mazatlán, también conocido como Centro Penitenciario El Castillo. (Cultura Mazatlán, 2022)

A lo anterior, es importante agregar que Ramón Gómez comenzó su labor en espacios de privación de la libertad en la famosa colonia penal ubicada en las Islas Marías. Tras el cierre de ese complejo penitenciario, el proyecto se dio por terminado. Sin embargo, uno de los internos — a quien no le correspondía ser trasladado a Mazatlán— solicitó permanecer en el CECJUDE de esa ciudad, al parecer por buena conducta y motivado por el hecho de que Gómez era de ahí originario. Una vez reubicado, retomaron contacto y formaron un nuevo grupo teatral. La primera obra que montaron juntos fue "Cúcara y Mácara", la cual fue presentada cada fin de semana en un módulo distinto de los 16 que conforman el penal. (Noroeste, 2021)

El texto que da vida a "Caneros" nace a partir del taller de teatro impartido al interior del CECJUDE de Mazatlán y posteriormente formó parte de la iniciativa "en Compañía de la Compañía" programa mediante el cual la *Compañía Nacional de Teatro (CNT)* trabajó en conjunto con diversas agrupaciones teatrales independientes de distintos estados del país, entre ellos, Puebla, Yucatán, San Luis Potosí y Sinaloa, para dar lugar a un proceso de acompañamiento desde el proceso creativo hasta el estreno de una obra en el lugar de origen del grupo en cuestión (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2019). En el caso de Sinaloa, la CNT colaboró con el grupo Iguana Roja para dar vida a cinco hombres en privación de la

libertad, quienes comparten sus experiencias y reflexionan sobre la importancia de hacer teatro desde su condición.

Gómez Polo tomó como punto de partida las vivencias de cuatro personas privadas de la libertad; posteriormente, por decisiones dramatúrgicas y narrativas, opta por modificar tanto los nombres como algunos aspectos biográficos, esto con el fin de proteger la identidad de quienes le sirvieron de inspiración y adaptar los relatos a las necesidades del texto y montaje. De acuerdo con Josar, actor y escritor mazateco que formó parte del elenco de la obra

> una de las inquietudes centrales del maestro era el impacto social del teatro dentro del encierro, y considero que gran parte de lo que se muestra en *Caneros* responde justamente a esa preocupación. La pregunta que guiaba su búsqueda tenía que ver con el potencial sanador del teatro en prisión: si podía convertirse en un medio de redención, de libertad interior o de acompañamiento en ese contexto. (Josar, comunicación personal, 03 marzo 2025)

Tras la presentación de "Caneros" durante la 41 Muestra Nacional de Teatro, René Alejandro Rodríguez[17] cuestiona ¿cuál es la experiencia que tiene uno en prisión?, la respuesta fue que en dicha producción "se muestra cómo hacer de la vida del preso una experiencia lúdica, como una posibilidad de pasarla bien, y, desde una visión humana, apreciar la sensación de quienes están privados de su libertad." (Rodríguez Guzmán, 2022, p. 167)

Por su parte el escritor jalisciense Fernando Alarriba en la nota titulada "*Caneros*: humanidad tras las rejas", describe la obra como una invitación a reflexionar sobre vivir en plenitud o limitarse a sobrevivir, destaca su densidad emocional y la manera en la que Gómez Polo logra incluso hacer reír ante un universo opresivo y cruel como el carcelario. Entre los diversos diálogos que dan cuenta de lo anterior, destaca la charla entre Roberto y Daniel, donde aun

[17] Representante del estado de Veracruz en el programa "Jóvenes a la muestra"

cuando se está evidenciando una sentencia de más de 100 años, Gómez Polo provoca risas que se convierten en reflexiones ante la crudeza de la realidad penitenciaria.

> Roberto: ¿Y entonces? Cuando salgas ¿qué vas a hacer?
>
> Daniel: (Sonriendo) Pues ya arreglé todo para que me cremen
>
> Roberto: (Desconcertado) ¿Cómo?
>
> (Todos ríen)
>
> Daniel: Tengo una condena de ciento cuarenta años
>
> Roberto: (Asombrado) ¡No chingues, vas a salir bien viejito! (Gómez Polo, 2021)

Hacia el final del texto, Roberto expresa

> Roberto: Yo salí al año y medio y… si sentí feo dejarlos, es que… es como si por fin encontraras un lugar para ti y… no es que quiera volver pero… la vida para mí acá afuera no es fácil y… allá adentro soy un artista pues, y acá afuera pues… (Riendo) cuando me despedí de todos, abracé muy fuerte a Daniel y le dije, no te preocupes ciento cuarenta años pasan en chinga, todos se rieron, pensaron que había sido una broma, la verdad soy muy pendejo con las despedidas. (Gómez Polo, 2021)

Alarriba, describe la obra como "una historia hecha de historias" donde se presenta lo acontecido al cerrar el telón durante la última función del taller de teatro de un grupo conformado por cinco hombres privados de la libertad (Alarriba, s.f.). *Caneros* aborda y presenta experiencias alrededor del teatro en privación de la libertad a partir de

> una estructura sencilla, donde cada personaje nos da a conocer gradualmente las razones por las que está ahí, su condena o sus miedos cuando su salida está próxima. En todos ellos el teatro es un acicate para soportar el encierro, un lugar de expresión, comunicación y abstracción de su vida presente. La obra ocurre después de una función, mientras se cambian y celebran, o se entristecen, por el final de su actuación. Uno de ellos no salió a recibir los aplausos y el resto de los participantes le pide una explicación. Entre bromas e

> ironías sus compañeros le reclaman, y poco a poco van saliendo las realidades y problemáticas de los demás. Es simple el transcurrir, pero muy eficaz. Hay humor y entusiasmo, y también amargura y desencanto, pero no autocompasión. (Leñero Franco, 2021)

¿Qué significa el término Canero? En páginas previas se habló sobre la cana como la cárcel y lo canero, como el resultado de la cultura carcelaria. En el caso de "Caneros", en primera instancia se pensaría que se refiere a las personas que se encuentran en privación de la libertad. Sin embargo, Gómez Polo define el término como aquel "que se acostumbra a estar en una cárcel, hasta podría decirse que se siente cómodo, incluso más que afuera, se ha hecho al sistema, lo siente normal" (Gómez Polo, 2021). Esta definición da cuenta de las implicaciones de la privación de la libertad en términos físicos, mentales y emocionales: ser *canero* es haber interiorizado la lógica penitenciaria al punto de fundirse con ella, borrando los límites entre encierro y pertenencia, castigo y refugio. Dichas implicaciones también fueron en la parte escénica, mediante una exploración detallada de la reclusión.

Mientras que la mayoría de las producciones, obras y textos analizados a lo largo de esta investigación tienen su origen en talleres escénicos, experiencias compartidas y testimonios recogidos al interior de los centros penitenciarios y posteriormente ser llevados a escena, ya sea dentro o fuera de estos espacios. "Caneros" representa un caso particular, puesto que el texto de esta obra se inspiró en historias reales del Centro Penitenciario de Mazatlán, al cual los actores acudieron para conocer de cerca la vida carcelaria y dar forma a los personajes. Además, a diferencia de otras experiencias, "Caneros" fue montada de manera simultánea: por personas privadas de la libertad al interior del centro, y al exterior por actores de la compañía Iguana Roja en colaboración con la *Compañía Nacional de Teatro*.

Al respecto, gracias a las conversaciones y entrevista realizada a Josar, integrante de la compañía Iguana Roja, es posible detallar la dimensión dual del proceso escénico. El montaje adentro de la prisión fue dirigido por uno de los ppl, José Caballero, quien contó con el acompañamiento del maestro Gómez Polo, quien a su vez dirigió la versión de afuera. De acuerdo con Josar, la versión de afuera fue influenciada por la de adentro, sobre todo porque todo el equipo pudo conocer la versión de José Caballero, ya que durante el proceso de ensayos el maestro nos enseñaba mensajes o fotos de lo que estaban haciendo ellos. Eso nos inspiraba y ellos sabían que nosotros estábamos montando afuera, entonces también les inspiraba a ellos. Fue una inspiración mutua" (Josar, comunicación personal, 15 de julio 2025). En entrevista, Josar describió parte de lo que vieron dentro del CECJUDE y cómo esto influyó en la versión presentada en el Teatro Ángela Peralta en Mazatlán, así como en la 41 Muestra Nacional de Teatro,

> Una versión muy emotiva, obviamente sin aparato técnico, pero con muchísimo corazón, contando básicamente sus historias. Nosotros estábamos, creo, una o dos semanas de estrenar cuando Luis Rábago y José Carlos Rodríguez estaban en Mazatlán para los ensayos presenciales, porque gran parte de los ensayos fue en Zoom. Fue la inspiración perfecta para el montaje. (Josar, comunicación personal, 03 de marzo 2025).

La mayoría de las notas de prensa sobre "Caneros" la describen como sensible, humana, cruda, lejos del amarillismo y la victimización sobre las personas privadas de la libertad. Lo anterior, se atribuye, en gran medida, al vínculo directo que los actores establecieron con el entorno carcelario, así como al trabajo minucioso en la exploración física, vocal y emocional que realizaron para dar vida a sus personajes. En el caso de Josar, poder ver la versión de las ppl, fue el reajuste para encontrar su personaje, además en un escenario donde en términos generales, no tenían nada,

> de alguna forma era teatro pobre de Grotowski, en el sentido de la escenografía que hicieron, etcétera. Todo estaba construido con lo que tenían adentro, obviamente no tenían técnica actoral ni nada de eso, pero hay algo —estoy seguro que has visto— que también he visto en la función que presentaron de reos en el foro Shakespeare, tienen una presencia, una vitalidad, algo que no tiene que ver con técnica, y sí con presencia, con cómo... si tuviera que describirlo sería una presencia penetrante, que busca agarrar esa cualidad, que es más una sensación, una intuición, una atmósfera que se genera. (Josar, comunicación personal, 03 de marzo 2025).

Para comprender la fuerza escénica de "Caneros", durante las presentación realizadas por la *CNT* e *Iguana Roja*, resulta indispensable conocer y profundizar en el trabajo actoral y en los procesos de construcción de personaje, atendiendo el caso particular de Josar. Además del texto dramático, fueron las actuaciones las que lograron transmitir con profundidad las emociones, contradicciones y contextos de quienes habitan el encierro y su relación con el teatro. La escritora mexicana, Estela Leñero, escribió en la revista Proceso una nota sobre Caneros, donde aborda las actuaciones del elenco, las cuales fueron descritas como estupendas, destacando la experiencia de Luis Rábago y José Carlos Rodríguez quienes fueron reconocidos por su naturalidad, ritmo, cadencia y matices. Mientras que sobre los actores de Iguana Roja, se reconoció la manera en la que imprimen a sus personajes exaltación y violencia, al mismo tiempo que ternura y soledad. (Leñero Franco, 2021)

En este sentido, la experiencia de Josar ofrece una mirada valiosa sobre el vínculo que se establece entre la experiencia actoral, personal y el espacio carcelario. Para abordar su personaje, Josar partió de una pregunta radicalmente empática: ¿Qué haría si estuviera en prisión? ¿Si mi vida fuera esa? ¿Si desaparecieran a alguien cercano o a mí mismo? Estas preguntas lo confrontaron con los límites de su imaginación, haciéndole notar que no bastaba con su propia

experiencia o referentes. Comprendió que para representar esa realidad con verdad necesitaba acercarse directamente a quienes la viven: escuchar sus voces, observar sus gestos, entender su entorno. Solo así podía ampliar su horizonte creativo, porque la realidad de esas vidas excedía cualquier ficción (Josar, comunicación personal, 03 de marzo 2025). En términos concretos sobre la creación del personaje, Josar afirma:

> Precisamente el personaje lo construí primero desde la voz, porque era la información que más tenía, y sobre la voz luego me fui con el movimiento, la fisicalidad, y sobre eso fue mi entrada a las preguntas o dilemas, o la construcción interna, porque lo físico y lo vocal tiene una presencia física, es decir, es el resultado de la psique, y eso yo lo pude vivir como era. Mi método fue más de afuera hacia adentro, y creo que me funcionó, estoy satisfecho con lo que hice. (Josar, comunicación personal, 03 de marzo 2025).

Es sabido que la creación de personajes es un proceso complejo que demanda de actores y actrices técnica, sensibilidad e imaginación. Stanislavski, Chejov, Strasberg, Meisner, Serrano, Grotowski y Brecht, son los referentes obligados para, que desde distintos enfoques, se cubran los elementos creativos que darán lugar a un personaje y a su vez una escena. No existe un único método para crear personajes, en el caso de Josar,

> tenía una fuente de investigación propia muy adecuada en la parte vocal, y como era la primera vez que daba un taller adentro de prisión, tenía la película en mi cabeza de cómo se veía, cómo se sentía el espacio, cómo se relacionaban, las curas —que es como la carrilla o las bromas que hacían entre ellos— cómo era su postura, tenía muy grabado eso. Entonces mi fuente de inspiración directa fue mi experiencia del taller y lo que recordaba del taller, y las interacciones que había tenido con ellos. Obviamente también hice investigación de la obra, pero el registro de mi experiencia fue la principal inspiración, porque sabía que al menos, de entrada, no era mi personaje, pero que una persona

> específica de los personajes la había interactuado conmigo. De alguna forma eso me ayudó muchísimo. (Josar, comunicación personal, 03 de marzo 2025)

Gracias a su experiencia es posible reconocer la importancia de enfrentar procesos profundos, donde la investigación, el conocimiento del espacio, la empatía y claro con relación al tema, donde desde el conocimiento del espacio y de las personas que inspiraron a los personajes, son fundamentales para lograr un resultado tan aplaudido como el de "Caneros".

Cabe destacar, que Josar contaba con experiencia previa en espacios de privación de la libertad, pues antes de sumarse a "Caneros", había tenido la oportunidad de brindar un taller de voz al interior del CECJUDE. Dicha vivencia la reconoce como retadora pues aun cuando tenía la experiencia vocal, técnica e incluso pedagógica, no le era suficiente para enfrentarse ante un espacio como el carcelario. Puesto que,

> Estoy adentro de una cárcel con personas que han hecho delitos graves, y que te van contando lo que hicieron mientras haces el taller. Ahí, claro, no decía, no, pero sí hay una sensación de peligro, se respira una atmósfera de peligro, las mismas bromas tienden a ser pesadas dentro de ese ambiente. Entonces, con mi inexperiencia, mi poca edad, el contexto y el ambiente, recuerdo que se sentía muy apretado, no porque el lugar fuera pequeño, sino porque la atmósfera se sentía pesada. Es una cárcel, cómo no se va a sentir pesada. Todos estos factores externos hicieron que, para mí, dentro de mi experiencia, fuera muy retador.
>
> Para la edad que tenía en ese momento, me faltaría experiencia de vida para poder sostener eso. Que solamente el vivir te da, que solamente el enfrentar obstáculos, problemas, dolores, desamores, abandonos, traiciones. Solamente el vivir, el sufrir, el gozar, el soñar, el perder y el ganar, te da para que tu cuerpo y tu sistema nervioso pueda sostener algo más demandante. (Josar, comunicación personal, 03 de marzo 2025).

Josar puso, nuevamente, tal y como en el caso de otros creadores y creadoras se ha expuesto, sobre la mesa la importancia del proceso, un proceso cargado de emociones, un proceso demandante, pero sobre todo un proceso en el que las personas privadas de la libertad sean escuchadas y sostenidas desde la empatía,

> Empatizaría con la persona y diría: esta persona vive aquí todo el día, este es su estilo de vida, tiene esta especie de itinerario. Y este es posiblemente una de sus únicas vías de acceso a algo eterno: porque no es tan común que venga gente de afuera a trabajar con ellos; dos, a una expresión artística; tres, a conectar con sus propios colegas de otra manera. Entonces, ¿cómo puedo sostener ese momento, con el pretexto de la voz, para generar un espacio de libertad dentro de esta prisión? Creo que esa sería mi meta. Y desde esa meta, desde ese lugar —y desde ahora, no es como que tenga la gran experiencia de vida—, pero con un poquito más para sostener esas dificultades, creo que partiría desde otros lugares, sobre todo de la escucha. De la escucha hacia qué demanda el momento de mí como mediador. ¿Cuál es la mejor forma para resolver este problema? (Josar, comunicación personal, 03 de marzo 2025)

Tanto Thania García, las actrices de “Expediente Veracruz” y Josar, han evidenciado que el trabajo artístico en contextos de privación de la libertad no puede desligarse de un profundo compromiso ético, emocional y humano. Dando lugar a un trabajo escénico que va más allá de implicaciones o consecuencias en la vida de las personas privadas de la libertad. Se vislumbra un teatro de resistencia, de humanidad y de encuentro en un espacio históricamente destinado a la exclusión, la violencia, la tortura y la pena. Por lo que es necesario retomar una de los primeros cuestionamientos de esta investigación, tras conocer las experiencias, testimonios, emociones y retos a los que se enfrentan creadores y creadoras en espacios de privación de la libertad ¿qué tan apropiado es seguir hablando de teatro penitenciario en México?

> ¿Qué implica realmente el término “teatro penitenciario”? ¿implica que se hace dentro de una prisión? ¿implica que se hace fuera? Por ejemplo, en Caneros, si el maestro Pablo no hubiera hecho la parte dentro de la prisión, ¿seguiría siendo teatro penitenciario? ¿basta con que esté inspirado en esas historias? El propio maestro se lo cuestionaba, y nosotros también. ¿Implica que debe hacerse adentro? ¿Qué puede hacerse afuera? ¿Que debe estar inspirado en la cárcel? ¿Qué implica desde lo ético, lo estético, lo metodológico? (Josar, comunicación personal, 03 de marzo 2025).

En el caso de “Caneros”, la puesta en escena que se realizó fuera del CECJUDE fue muy distinta a la que se llevó a cabo al interior, en términos estéticos, de proceso y creación. Al cuestionar a Josar sobre la pertinencia del término teatro penitenciario, propone, hablar de teatro penitenciario solo como una nomenclatura que te remite al espacio de creación. En “Caneros”, el punto de partida fue la experiencia del maestro Gómez Polo y derivó en el desarrollo de la obra. No obstante, más que encasillarla como teatro penitenciario, podría entenderse como una obra de corte realista. El uso del término "penitenciario" parece responder más a una lógica práctica o de difusión, incluso de marketing. Pues en términos estéticos y escénicos, la producción remite al realismo, mientras que la que nació al interior de CECJUDE puede ser fácilmente vinculada con el biodrama. (Josar, comunicación personal, 03 de marzo 2025)

Las discusiones siguen abiertas, las posturas son diversas, las teorías y metodologías dan cuenta que hoy en México se hace más que teatro penitenciario, hoy en las prisiones nacionales, son cada vez más quienes ven, escuchan y empatizan con las personas privadas de la libertad y buscan que sus vidas no sólo sean reinsertadas a una sociedad que, en la mayoría de los casos, les negó opciones y oportunidades.

Hacía el final del texto, en voz de Sergio se lee:

> No sé si uno nazca malo… yo no tuve una infancia difícil… quiero decir, mis padres siempre estuvieron ahí, al pendiente de mí, definitivamente no éramos ricos pero… ¡siempre me trataron bien pues! Tampoco puedo decir que hubo amistades que fueran mala influencia y sin embargo les di fuertes dolores de cabeza desde niño, buscaba la adrenalina y me metía en muchos problemas…(recordando) la primera vez que agarré un arma (respira profundamente) sentí cómo mi cuerpo se transformaba, como si la pistola fuera una extensión, conocí en ese momento la sensación de ser invencible, sólo en el teatro he podido vivir con esa intensidad, entonces entendí que existo para sentir y hacer sentir, para emocionarme y emocionar, lo descubrí tarde, pero encontré mi lugar. (Gómez Polo, 2021)

Tras cuatro años de investigación, análisis y observación en espacios de privación de la libertad, tras cuatro años de leer, escuchar y observar el resultado de quienes han decidido llevar su creatividad, experiencia y tiempo a las prisiones nacionales, y tras acompañar el trabajo escénico de personas privadas de la libertad, es posible afirmar que el teatro constituye una plataforma de intervención simbólica y política. Más allá de su función estética o catártica, se trata de un proceso que permite revisar la propia biografía, construir colectivamente nuevas narrativas en un sistema que históricamente les ha negado esa posibilidad.

Mientras se escriben estas líneas, se lleva a cabo el proceso de producción y montaje de la adaptación a la obra de Los Miserables, en el CEPRERESO de San Miguel de Allende, Guanajuato. Tomando en consideración lo hasta ahora dicho, es necesario evidenciar lo que implica la labor teatral en espacios de privación de la libertad, con especial énfasis en el proceso más allá del resultado. Tras un breve ensayo de las tres canciones que se presentarán durante la obra -Canción para un niño de la calle de Residente, Sin miedo de Vivir Quintana y Él no lo mató del Haragán y compañía-. Al terminar de cantar el reconocido himno feminista autoría de Vivir

Quintana, Children un nuevo integrante del elenco, entusiasta y participativo, expresó: “la neta a mi si me cala eso de que caiga con fuerza el feminicidio, yo estoy aquí por feminicidio.” El silencio fue la primera respuesta a su comentario, después de eso se abordó la importancia de no juzgar, de seguir generando espacios de confianza y honestidad a través del teatro, espacio en el que se ha hablado de las injusticias, de lo que le ha tocado vivir a cada compañero y de cómo se puede ver y atravesar de una manera distinta la realidad en prisión.

Sirva este ejemplo como cierre a una investigación en la que lo político, social y artístico se han articulado para brindar un panorama lo más completo posible sobre las distintas dimensiones del quehacer teatral con y para personas privadas de la libertad.

REFLEXIONES FINALES

Durante los primeros años de la investigación se exploraron distintas aproximaciones al objeto de estudio, entre ellas perspectivas decoloniales, críticas a los derechos humanos, análisis históricos y enfoques regionales que contemplaron estados como Querétaro y Yucatán, además de los que finalmente se desarrollaron con mayor detalle. El rumbo de este trabajo se fue delineando a partir del acceso a información clave, de la disposición de las personas entrevistadas y de las oportunidades que surgieron en espacios como el CEPRERESO de San Miguel de Allende, Guanajuato. Desde el inicio se establecieron seis preguntas de investigación, formuladas a partir de inquietudes y antecedentes identificados en torno al tema. De este recorrido se desprendió la necesidad de profundizar en el estudio del teatro en contextos de privación de la libertad desde una perspectiva multidimensional que abarcara lo histórico, lo artístico y lo social.

El primer abordaje se planteó desde la perspectiva histórica, con el objetivo de comprender e identificar los factores sociales y políticos que dieron lugar a la incorporación de actividades artísticas como parte de los procesos de regeneración, rehabilitación, readaptación y, posteriormente, reinserción social en las prisiones mexicanas. Esta aproximación permitió distinguir las relaciones entre la legislación penitenciaria nacional y el desarrollo del teatro en contextos de reclusión. El trabajo artístico dentro de las prisiones ha estado estrechamente vinculado a los distintos modelos de transformación y control social que, desde finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, se han implementado en el sistema penitenciario mexicano.

El recorrido histórico que se traza a lo largo de esta investigación, inicia hacia las primeras décadas del siglo XIX, época en la cual se reconoció la necesidad de capacitar, transformar, educar e instruir a los denominados “ceros sociales”. La marginalidad, la vagancia, la pobreza y la ociosidad fueron señaladas como antesala del delito, lo que motivó la creación de instituciones

y acciones destinadas a frenar la llamada degeneración social e impulsar la formación de nuevos ciudadanos.

El sistema penal mexicano contemporáneo encuentra parte de sus antecedentes en aquellas instituciones de corrección, instrucción y hospicio que buscaban disminuir la mendicidad, la vagancia y otros problemas sociales percibidos como amenazas para la estabilidad del país. A partir de 1833, se impulsó la creación de talleres de artes y oficios al interior de las prisiones federales y se ensayaron proyectos de colonias penales. Desde entonces, la pena de prisión se consolidó como mecanismo de castigo y transformación.

En ese proceso, se identifican tres talleres que han perdurado a lo largo del tiempo como ejes fundamentales del trabajo penitenciario: panadería, carpintería y herrería. Estos espacios han simbolizado la importancia atribuida al trabajo y la educación como medios de regeneración, readaptación o reinserción social —según la época y el discurso predominante— dentro de las prisiones mexicanas.

Durante el Congreso Constituyente de 1916 se equipararon los objetivos de la cárcel y los sistemas penales con los de la educación de la niñez, tanto en la escuela como en la familia. En las tres instituciones se buscaba preparar al individuo para subsistir y convivir adecuadamente en sociedad, desplazando así las nociones de venganza o castigo y dando paso a la idea de adaptación social. Bajo esta concepción, la conducta delictiva comenzó a entenderse como incapacidad para la convivencia social, y con ello se reforzó el papel del trabajo y la educación como herramientas de transformación.

A finales del siglo XIX y durante gran parte del siglo XX, la pena de prisión se consolidó como el castigo por excelencia, y tanto legisladores como autoridades federales y estatales se dedicaron a reformar las normativas relacionadas con ella. Sin embargo, la falta de recursos y el desinterés institucional propiciaron el deterioro material y discursivo de los grandes proyectos

carcelarios. Fue hasta 1965 cuando se incorporaron nuevas reformas al sistema penitenciario nacional, destacando la modificación del artículo 18 constitucional, que estableció como finalidad de la prisión la readaptación social mediante la educación y la capacitación para el trabajo. La noción de educación en este contexto no se limitaba a la instrucción académica, sino que se concebía como un proceso más amplio que incluía la socialización, el aprendizaje de normas de convivencia y la participación en actividades culturales, artísticas y deportivas. Se pretendía, de este modo, que la vida en prisión ofreciera a los internos la posibilidad de transformarse en individuos sociables y conscientes de sus derechos y obligaciones.

En términos políticos, discursivos e históricos, el objeto de la pena de prisión ha atravesado por distintos estadios, caracterizados por la nomenclatura utilizada: de transformación o regeneración a rehabilitación, posteriormente, de readaptación social a reinserción social. En la actualidad, además del trabajo y la educación, la reinserción social abarca aspectos como la salud, los derechos humanos y la creación de condiciones para una reintegración efectiva de las personas privadas de su libertad a la sociedad.

La reinserción social puede comprenderse como la recuperación del pleno ejercicio de los derechos y libertades tras cumplir una sanción, siempre bajo el respeto a los derechos humanos. Este concepto implica no solo la reincorporación formal al entorno social, sino también un acompañamiento que favorezca la integración psicológica y social de quienes egresan del sistema de justicia penal, incluyendo estrategias que disminuyan la probabilidad de reincidencia y apoyen a sus familias. Es importante distinguir entre readaptación social y reinserción social. La readaptación se refiere a un proceso de ajuste gradual y de relación con el entorno, mientras que la reinserción implica el acto de reincorporarse plenamente a la sociedad. Esta distinción resulta crucial al considerar a quienes cumplen largas condenas: para muchas de estas personas, la

reinserción deja de ser una posibilidad real, y la pena se convierte en un cierre casi definitivo de las oportunidades sociales.

A lo largo del tiempo, el castigo ha tendido a permanecer como un elemento invisible dentro del sistema penal. Hoy persiste la necesidad de analizar cómo las desigualdades sociales y económicas, así como la estratificación y los privilegios, determinan sobre quién recae la severidad de la ley y la pena. La imposición de castigos con la intención de transformar, en contadas ocasiones, genera cambios reales para las personas privadas de libertad. La criminalización continúa afectando de manera desproporcionada a grupos históricamente marginados, mostrando que las categorías de delito y delincuente son construcciones sociales influenciadas por intereses políticos y económicos.

Históricamente, el trabajo y la educación han sido considerados herramientas fundamentales para la transformación y rehabilitación de las personas privadas de libertad. Actualmente, estas mismas actividades se conciben como medios para favorecer la reinserción social. Sin embargo, no se puede ignorar que quienes atraviesan estas experiencias son, en gran medida, víctimas de un sistema económico profundamente desigual, y que cualquier intento de reinserción debe abordar esta condición estructural para ser verdaderamente efectivo.

Según el *Informe de Movilidad Social 2025* del Centro de Estudios Espinosa Yglesias (CEEY), siete de cada diez personas nacidas en situación de pobreza en México no tendrán oportunidad de superarla a lo largo de su vida. Factores estructurales como el nivel educativo de los padres, en especial si no concluyeron la primaria, haber nacido en comunidades rurales, el color de piel (donde tonos más oscuros implican menores oportunidades), ser mujer, y el lugar de nacimiento, particularmente en el sur del país, determinan de manera significativa las oportunidades de movilidad. Por lo tanto ¿a qué realidad se reinserta un hombre o una mujer que

llegó a la cárcel, como pasa en la mayoría de los casos, por situaciones de violencia, marginalidad y vulnerabilidad?

Tanto las legislaciones como los estándares, reglas y certificaciones que se analizaron a lo largo de la investigación, dan cuenta de que los planteamientos que en ellas se encuentran, son una aspiración normativa y no una realidad operativa, representan un marco deseable, sin embargo, no son garantía de una mejor vida en privación de la libertad, ya que, en el caso mexicano, se requiere de transformaciones profundas y homogéneas, que van más allá de reformas a las leyes. Debido a las particularidades regionales, el país presenta sistemas penitenciarios diversos y profundamente desiguales.

Lo anterior, también se debe a la propia conformación del sistema penitenciario nacional, en el cual las entidades federativas son responsables de administrar los distintos centros de reclusión dentro de sus respectivas demarcaciones. Por su parte, la administración federal se encarga exclusivamente de los centros federales de reinserción social. Si bien en ambos niveles, se aplican los mismos ejes rectores: trabajo, capacitación, educación, salud y deporte, además de la separación por tipo de delito y género, las diferencias estructurales y operativas entre unos y otros son evidentes. Estas desigualdades influyen de manera determinante en los procesos y las oportunidades que viven las personas privadas de la libertad.

Las diferencias y desigualdades entre los sistemas penitenciarios se evidencian desde las formas en que se nombran los espacios de reclusión, hasta las condiciones de infraestructura y dinámicas cotidianas. En la Ciudad de México se les denomina *reclusorios*, en Guanajuato *CEPRERESOS* (Centros Estatales de Prevención y Reinserción Social), en Veracruz *CERESOS* (Centros de Reinserción Social) y en Sinaloa *CECJUDE* (Centro de Ejecución de Consecuencias Jurídicas del Delito).

A esta diversidad nominal se suman las condiciones institucionales y los grados de vinculación con actores externos. Por ejemplo, todos los centros penitenciarios del estado de Guanajuato cuentan con certificación de la Asociación de Correccionales de América (ACA, por sus siglas en inglés), lo que no sucede en entidades como Veracruz o Sinaloa. Además, en Guanajuato existen vínculos institucionales activos con la Universidad de Guanajuato, el *Festival Internacional Cervantino* y el Instituto Estatal de la Cultura, hoy denominada Secretaría de Cultura. Todos ellos actores que posibilitan programas educativos y de formación artística dentro de los centros. En contraste, en entidades como la Ciudad de México, Sinaloa o Veracruz, la oferta de actividades artísticas y educativas dentro de las prisiones suele depender principalmente de iniciativas independientes: colectivos artísticos, investigadores y académicos, que en algunos casos cuentan con el respaldo de instancias gubernamentales.

Como ya se mencionó, existe una desigualdad significativa entre centros penitenciarios**,** donde las condiciones varían ampliamente de un penal a otro, lo cual repercute directamente en la forma y posibilidad de intervención. Esta disparidad se refleja en los recursos disponibles**,** materiales, espacios y personal capacitado, así como en la disposición institucional para permitir o facilitar las actividades**,** generando un panorama inequitativo en el acceso a propuestas de formación cultural y artística dentro del sistema penitenciario nacional. Lo cual se hace evidente al conocer los alcances de los diversos proyectos escénicos que existen en México en privación de la libertad, es importante subrayar que no todos los esfuerzos han contado con las mismas condiciones**:** experiencias como las de la Ciudad de México o Guanajuato han logrado mayor visibilidad, proyección e incluso continuidad, en gran medida gracias al respaldo institucional, alianzas o la apertura de los centros penitenciarios involucrados**.** Estas diferencias marcan una brecha significativa respecto a otros estados donde los proyectos enfrentan mayores restricciones, menor apoyo y cuentan, en el mejor de los casos únicamente, con difusión local.

Por lo tanto, es posible afirmar que tanto las legislaciones locales como las particularidades regionales y los distintos modelos de administración carcelaria, son determinantes en el desempeño y desarrollo del trabajo de los y las creadoras teatrales dentro de los espacios de reclusión en México. Aun en medio de la diversidad, existen coincidencias que atraviesan las experiencias de quienes realizan este tipo de trabajo, especialmente con relación a los obstáculos estructurales e institucionales que enfrentan quienes trabajan desde las artes en espacios de privación de la libertad. Entre dichas coincidencias, se encuentra la burocracia institucional excesiva, que va desde los largos procesos para ingresar a la institución carcelaria, hasta la imposibilidad de ingresar materiales, falta de claridad en los procesos, horarios y protocolos.

A esto, se suman los constantes cambios de las autoridades penitenciarias, lo cual incide de manera directa en la forma en la que se lleva o no acabo el trabajo artístico, pues se encuentra supeditado por los intereses del director a cargo de la institución. Es decir, si al director en cuestión le parecen importantes o no los procesos artísticos, habrá apoyo, obstaculización o indiferencia ante el trabajo de creadores y creadoras. Dicho trabajo, puede verse como un aliado para los procesos de reinserción social, como una opción de esparcimiento para las personas privadas de la libertad, o simplemente, como una actividad más que responde a alguna colaboración o iniciativa de parte de una institución externa y de ello dependerá su aceptación, facilidades para llevar a cabo las actividades, así como el trato y apoyo que reciban creadores y creadoras.

Además de lo señalado, existe una constante tensión o falta de colaboración por parte del personal de custodia, quienes, en la mayoría de los casos, dificultan el acceso a los centros, generando largos periodos de espera en distintas zonas de los centros: módulo de ingreso, aduana, entre otros. A su vez, imposibilitan el acceso a las diversas áreas de trabajo aludiendo a situaciones como: no hay custodios disponibles para llevarlos al área asignada, no se cuentan con

las llaves de determinada zona, “no me han dado la indicación de ingreso”, “no tenemos su oficio” entre otras. A lo anterior, hay que sumar el hecho de que, en varias ocasiones, no realizan los voceos o llamados a las personas privadas de la libertad que participan en los talleres de teatro. Y, por último, en algunos casos denostan el trabajo de creadores y creadores con actitudes, burlas o frases como “danza o teatro, es lo mismo”, “voy a llevar a estos y regreso”.

Otro de los temas abordados en la mayoría de las entrevistas tiene que ver con la gestión del tiempo durante cada una de las sesiones de trabajo de los creadores y creadoras, pues se enfrentan a horarios cambiantes, interrupciones inesperadas, así como traslados, castigos y actividades simultáneas durante las sesiones asignadas para los talleres de teatro, lo cual dificulta seriamente la continuidad del trabajo artístico, creativo y escénico. Esta inestabilidad impide la planeación a mediano y largo plazo, pues, en términos simples, se puede decir que no se tiene certeza de cómo será la siguiente sesión, cuánto va a durar o qué alumnos estarán presentes.

Por otro lado, otro de los obstáculos referidos fueron las limitaciones con relación a los espacios asignados para llevar a cabo los talleres, los testimonios señalan que estos lugares no son adecuados, ya sea por el ruido constante, el hacinamiento o la falta de privacidad**,** puesto que en casos particulares se refirió que las actividades podrían llevarse a cabo en los patios contiguos al área de visita conyugal, en la capilla, o en algún pasillo, lo que compromete el ambiente necesario para la concentración, la expresión o la introspección.

Además de lo señalado, gracias a las entrevistas realizadas fue posible reconocer que, a pesar de la libertad creativa, vocación y distintos perfiles de quienes desarrollan actividades escénicas en espacios de reclusión mexicanos, existen modelos de trabajo artístico en privación de la libertad que no responden a metodologías generales, pues se adaptan a lasnecesidades específicas de las personas recluidas en las prisiones mexicanas, así como de los espacios de reclusión. Ya que dicho quehacer está acompañado y, sobre todo, condicionado por el perfil de

quienes lo ejercen, entre las 12 personas entrevistadas se encuentran artistas, gestores, pedagogos e investigadores con trayectorias diversas y enfoques metodológicos desarrollados en distintos territorios de acción y con distintos sujetos, por ejemplo: migrantes, infancias en situaciones vulnerables, indigentes, mujeres violentadas, sexoservidoras, entre otros. Aun cuando la mayoría cuentan con una formación actoral, destaca como punto de convergencia el compromiso con las artes escénicas como herramienta de transformación social.

Entre los diversos perfiles de las personas entrevistadas, destacan quienes tienen una trayectoria puntual en espacios de privación de la libertad, tal es el caso de Jorge Correa, Thania García e Ismael Corona, en los dos primeros casos se formaron como actor y actriz y posteriormente comenzaron a indagar y compartir sus conocimientos en diversas prisiones, además de generar metodologías propias a través de su experiencia, consolidando un puente entre la práctica y la teoría teatral. Por su parte, Ismael Corona, tras haber vivido en prisión, encuentra en el teatro una vía de transformación personal y una opción laboral, donde la creación escénica es acompañada por la experiencia en privación de libertad. A este listado se suman Denise Anzures, Sandra Carrazco, Cristina Solís, quienes, sin ser actrices, pero con una sólida formación en periodismo, comunicación y gestión cultural, han desarrollado investigaciones académicas a partir de sus experiencias impartiendo talleres con hombres y mujeres en reclusión.

Por su parte, Gerardo Curiel, Pedro Sosa y Artús Chávez tienen como común denominador ser actores, directores escénicos y docentes, lo que les permitió tener un acercamiento desde la enseñanza y el aprendizaje a los espacios de reclusión en la Ciudad de México y el estado de Guanajuato, con una visión más cercana a la formación artística, sin dejar de lado la idea del teatro como herramienta para la transformación social y personal. Mientras que Josar junto con el elenco de “Expediente Veracruz. Bitácora de viaje” se caracterizan por su sólida formación actoral y por su intervención en espacios de privación de la libertad con el propósito de construir

un resultado escénico que, si bien posee una dimensión estética relevante, también se distingue por su profundo componente humano, sensible, reflexivo y de denuncia, lo que ha dado como resultado la creación de propuestas teatrales cargadas de sentido ético, memoria y compromiso social.

El *Colectivo arte sin frontera.Quemar el futuro*, se caracteriza por desarrollar procesos escénicos y pedagógicos desde una perspectiva crítica e interdisciplinaria, sostiene un proyecto pedagógico basado en la educación popular y libertaria, enfocando su trabajo en comunidades afectadas por la violencia o que se encuentran en contextos de privación de libertad, abordando temas como la violencia de género, la interseccionalidad, las desigualdades estructurales, la reparación simbólica y la construcción de vínculos comunitarios a través del arte.

En varios de los testimonios, se reconoció al teatro que se lleva a cabo en espacios de privación de la libertad, como una forma de teatro comunitario, donde es posible transitar del teatro documental, como en el caso de *"*Expediente Veracruz*",* hacia lo que las actrices reconocieron como el origen del teatro, con una carga ritual, más real y comunitario. O como punto de partida, tal como ha sucedido con Thania García, quien a partir de elementos del teatro comunitario se acerca a los espacios de privación de la libertad y posteriormente, genera una metodología transdisciplinaria donde involucra el derecho, la psicología, la sociología y la antropología social.

Para Sandra Carrazco, hablar de teatro comunitario permite incluir a cualquier población sin necesidad de clasificarla. El término *teatro comunitario* se convierte en adecuado y respetuoso, porque deja a un lado la identidad de la población con la que se trabaja para enfocarse en un proceso que no es profesionalizante, mercantil, que no busca la venta de boletos ni está pensado como una plataforma para actores o actrices con formación profesional. Puesto que el teatro comunitario implica trabajar con distintos grupos, priorizando el proceso colectivo por encima

del producto escénico, ya que en muchas ocasiones no existe una intención de presentar una obra como tal, debido a que la finalidad de los proyectos tiene que ver con fortalecer una determinada comunidad, generar procesos de diálogo, de reflexión, de crítica, utilizando el teatro o las herramientas teatrales como pretexto y ayuda.

Con el propósito de aportar de manera más sólida al estudio, se indagó en dos aspectos centrales, el reconocimiento de las características particulares de las personas privadas de la libertad que han participado en actividades teatrales, así como los móviles y beneficios que tanto a corto como a largo plazo, obtienen estas personas al involucrarse en prácticas escénicas dentro de las prisiones mexicanas. Muchas de las personas privadas de la libertad que se suman a las actividades teatrales en espacios de reclusión, lo hacen para obtener beneficios tangibles que repercuten de manera directa en su estancia y sus sentencias; tales como disminución de la condena, permiso para tener alguna visita especial, distintas opciones de entretenimiento, acceso a alimentos que no son proporcionados por la administración de la prisión, así como actividades que hacen más llevadero su tiempo en reclusión. A pesar de que los móviles para ser parte de las actividades teatrales en las prisiones mexicanas tienen que ver en la inmediatez, algunas personas privadas de su libertad encuentran beneficios a largo plazo como: una vía para desahogar emociones, alimentar la creatividad, mejorar sus habilidades comunicativas y, en algunos casos, al obtener la libertad, no vuelven a delinquir.

En el caso de David Hernández Peña, persona que estuvo privada de la libertad en el CEPRERESO de San Miguel de Allende, la reinserción social significaba asistir a la escuela, a misa, a las reuniones de alcohólicos anónimos, trabajar, hacer deporte y asistir a atención psicológica. Si esto se analiza a la luz del artículo 18 constitucional, es posible decir que los preceptos constitucionales con relación a la reinserción social, se están llevando a cabo.

Como bien indicó Hernández Peña, las actividades mencionadas deben ponerse a la luz de la realidad de las personas en reclusión, muchas de ellas analfabetas, con problemas de adicciones a las drogas y no solo al alcohol, con familias que enfrentan situaciones vulnerables como pobreza, violencia y falta de oportunidades. Además, existen suficientes programas relacionados con el consumo excesivo de alcohol, pero el problema real es el consumo de drogas "todos los que yo conozco son drogadictos, no alcoholeros. Ahí van a decirte su historia, que se la pasan tomando, golpeando, y todos se ríen porque no es por alcohol, es por droga: marihuana, cocaína, cristal, tachas, hongos, resistol, tiner... todo eso consiguen ahí." (Comunicación personal, 12 de abril 2022). Entonces, es difícil afirmar que el teatro funciona como una herramienta para alcanzar la reinserción social, en tanto que la reinserción social misma es altamente cuestionable. No únicamente por lo señalado por Hernández Peña, sino también por situaciones como el largo tiempo que puede pasar una persona sin ser sentenciada, la duración misma de las sentencias, y los obstáculos que el mismo sistema penitenciario establece.

Para enriquecer la discusión en torno a la reinserción social, se cuestionó a cada persona entrevistada al respecto, lo cual derivó en una serie de reflexiones que evidencian las disparidades entre el discurso y la práctica, así como la importancia de la resignificación de la reclusión a partir del arte.

Para Artús Chávez, la efectividad de los procesos de reinserción social se encuentran sustentados por lo que él pudo ver con relación al trabajo y los resultados de la *Compañía de Teatro Penitenciario del Foro Shakespeare*, donde cada una de las personas que han salido de la Penitenciaria de la Ciudad de México y se acercaron al *Centro Cultural Autogestivo el 77*, aun cuando se hayan desarrollado o no como artistas, no han vuelto a prisión. Por lo que Artús señala que el apoyo desde los mencionados proyectos artístico culturales son una plataforma clave para la transformación personal, la reinserción social y la no reincidencia delictiva.

En contraste, Gerardo Curiel apunta a la distancia que existe entre el ideal institucional o discursivo con relación a la realidad, si bien los talleres ofrecen formación y ocupación, advierte que: "Cuando salen, muchos, la mayoría según las estadísticas, regresan". Valdría la pena cuestionar ¿cuál es la razón de este fracaso? De alguna forma se ha venido esbozando a lo largo de estas reflexiones, que tanto el sistema político, social y económico en conjunto con el sistema penitenciario, aspiran a la conformación de una sociedad igualitaria, equitativa, libre de violencia y crimen. Sin embargo, son esos mismos sistemas los que propician todo lo contrario.

Sandra Carrazco habla sobre la necesidad de distanciarse del arte como una forma de terapia en contextos de reclusión y comenzar a reconocer que las transformaciones que se requieren deben estar encaminadas más allá de los deseos personales. Estas deben atender a cada sujeto que converge en los espacios de reclusión: autoridades, custodios, personal de las áreas educativa, técnica, laboral y deportiva, y, sin duda, a las personas privadas de la libertad. Esta visión puede ser enriquecida con la idea de Pedro Sosa, quien indica que, si se apuesta por una reinserción social con ayuda del arte, es fundamental el quehacer y la postura de quienes imparten dicha disciplina y la manera en que la llevan a cabo. Por ello, es necesario establecer una postura ética, sin juicio y con responsabilidad emocional. Todo esto sin obviar que se trata de un contexto donde la marginación y la desigualdad son condicionantes del proceso de reinserción social, tanto dentro como fuera de las prisiones.

Es por ello que resulta imperante atender a los procesos de reinserción social, a partir de una comprensión plena de las desigualdades sociales, que marcan el devenir de la sociedad mexicana. Por lo que la verdadera transformación requiere políticas integrales, acompañamiento ético y el reconocimiento de que lo que se busca en prisión no puede seguir apuntando al castigo, la tortura o la violencia como medios para lograr el regreso exitoso a la sociedad de aquellos que han delinquido. Pues como bien señala Thania García, tal parece que, para el sistema penitenciario, la

reinserción social es aquello que sucede una vez que se cumple la sentencia, “algo que ocurre una vez que salen” (Comunicación personal, 19 de diciembre 2024), sin considerar el impacto y las consecuencias de las condiciones vividas durante la reclusión y las repercusiones antes y después de ser parte de una sociedad profundamente fracturada.

Hasta ahora se ha hecho evidente la forma en la que el sistema penal impacta a las personas principalmente mediante castigos severos, violencia institucionalizada y prácticas de corrupción que erosionan cualquier posibilidad real de reinserción. Así, la idea de reinserción social queda reducida a un mero discurso, una postura institucional que rara vez se traduce en oportunidades concretas para quienes atraviesan la privación de libertad. En este contexto, el arte y el teatro no deben entenderse como herramientas para la reinserción social; su valor radica en los procesos de transformación personal. Estas prácticas generan espacios de recreación, fomentan nuevas formas de convivencia y comunicación, y contribuyen a la reconstrucción del tejido social dentro de la prisión, abriendo posibilidades reales de cambio individual y colectivo.

En este sentido la postura tanto de Denise Anzures como del *Colectivo arte sin frontera.Quemar el futuro*, invita a discusiones que deben ser atendidas no solo por artistas, colectivos y académicos, discusiones y sobre todo situaciones, que deben ser vistas y reparadas por las autoridades responsables. Anzures, habla de cómo cada vez son más las personas que inciden a través del arte en espacios de privación de la libertad, que, de manera decidida, se desvinculan del discurso institucional, dando como resultado una mirada distinta a la prisión, al castigo y a las personas que lo viven. Una mirada mucho más dirigida hacia la resignificación y dignificación de las prisiones, cambiando la idea de transformar o rehabilitar al sujeto por la de dignificar los espacios. Por su parte, el *Colectivo arte sin frontera. Quemar el futuro*, cuestiona el concepto mismo de reinserción social, al considerarlo una estrategia de disciplinamiento social, donde pareciera que, para la autoridad, "reinsertar a la sociedad es como intentar que vuelvas a

ser lo que ya eras (...) Como si reinsertarte a la sociedad fuera sinónimo de ser 'bueno'" (Colectivo Arte sin frontera.Quemar el futuro, comunicación personal, 21 de junio 2024). Postura o visión que ignora la inexistencia de políticas postpenitenciarias, así como el hecho de que muchas de las personas que alcanzan la libertad, regresan a contextos marcados por la precariedad y la violencia.

Tal fue el caso de Alejandro, ex ppl del CEPRERESO de San Miguel de Allende, quien, durante la adaptación a la pastorela presentada en dicho centro, compartió su historia con Don Albertino, hombre, que cuando Alejandro estuvo en situación de calle, le apoyó llevándolo a su casa, dándole de comer y aconsejándole, pero también regresándolo a la realidad. Pues cuando se dio cuenta que Alejandro, continuaba con problemas de drogas, lo corrió de su casa. Durante el proceso de escritura, Alejandro reconoció que había tomado malas decisiones y había desperdiciado la oportunidad de salir adelante con la ayuda de Don Albertino. Finalmente, Alejandro no formó parte del elenco que presentó la obra, pues semanas antes del estreno obtuvo su libertad. Sin embargo, contaba con una orden de restricción que le impedía tener contacto con su familia. Por lo que probablemente, regresó a la indigencia. Esto plantea una pregunta crucial: ¿qué herramientas le proporcionó el teatro para afrontar dicha realidad?

Ante esta realidad y sin posibilidades de responder al cuestionamiento anterior, es importante hablar de la utilidad inmediata que el teatro ofrece durante los periodos de reclusión. Entre los principales, destaca la posibilidad de obtener beneficios legales, es decir, mecanismos que permiten reducir la duración de la condena, siempre y cuando exista buena conducta, trabajo o participación en actividades educativas, laborales y deportivas. A su vez, como bien lo describe Ismael Corona, fundador de la *Compañía de Teatro Penitenciario Calacas y Diablitos*, la primera razón para ser parte de la *CTP* dentro de la peni tiene que ver con que allá adentro

> no había nada que hacer, el teatro de cierta forma es catártico, te ayuda a estar en paz con tus propios diablos, hacer la paz con tus muertos, con toda la personita malvada que fuiste, y la segunda es lo económico, porque a partir de que funciona se vuelve una oferta laboral y tienes una economía aparte de que hagas una catarsis, te pagan por ello. Entonces, perfecto. (I. Corona, comunicación personal, 12 de diciembre 2024)

En los centros donde no existe remuneración económica, existe la posibilidad de obtener permisos especiales, como visitas de familiares no directos, así como acceso a alimentos que normalmente no tendrían: tacos, pasteles, golosinas, los cuales son llevados en muchos de los casos, por las personas que imparten los talleres. Además, de manera más subjetiva y a la vez profunda, existen otro tipo de beneficios que favorecen las dinámicas cotidianas, las relaciones humanas y la estancia en el encierro, de acuerdo con Valeria Lemus, se generan formas en las que se resiste al encierro, al castigo y al silenciamiento, reconoce la creación de narrativas que se contrapongan al discurso hegemónico que criminaliza y deshumaniza a las personas privadas de su libertad.

Sumado a ello, aun cuando parece un apunte evidente, la cárcel se convierte en un pequeño mundo, donde las relaciones también se estructuran a partir de jerarquías, entre autoridades y personas privadas de la libertad, como entre los mismos hombres o mujeres en reclusión. Por lo tanto, otra de las ganancias al sumarse o ser parte de algún grupo de teatro en reclusión es el reconocimiento que pueden obtener y la reputación que pudieran ganar. Gómez Polo, apunta de manera muy sencilla a este tema en uno de los diálogos de la obra “Caneros”, donde Don Gustavo, dice:

> Pues mira, la verdad, yo venía a ver las obras y me divertía y cuando platicaba con los otros pues sí los respetan porque los ven como… pues no sé ¡como artistas! y yo en las noches ya en la celda, pues sí pensaba y me imaginaba a mí, así en la escena… y que me

> aplaudían… que me veían a mí como los ven a ellos… ¡pero pues esta cabeza! (Gómez Polo, 2021).

Por lo tanto, al ser partícipes de los grupos de teatro, muchas veces dejan de ser un recluso o reclusa más para convertirse en actores, actrices, directores, artistas, frente a sus compañeros y ante las autoridades, familiares, amigos e incluso desconocidos. Además de que en casos particulares, las personas llegan a pagar, como en el caso de la Penitenciaria de la Ciudad de México, por verles en escena: en las instalaciones de determinada prisión, o más importante aún, en recintos teatrales tan importantes como el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris. O como en el caso de los actores del CEFERESO núm. 12, que cuentan con la oportunidad de ser vistos dentro del marco del Festival Internacional Cervantino.

Con relación al CEPRERESO de San Miguel de Allende, Guanajuato, se abrió la posibilidad de concursar para ser parte del citado festival, las personas privadas de la libertad de dicho lugar junto con personal del área educativa, deportiva y de trabajo social decidieron competir presentando una adaptación cómica de la obra *Robin Hood*. La presentación, a la cual tuve oportunidad de asistir, se llevó a cabo en el área educativa, contó con escenografía pintada en grandes pedazos de tela que iban cambiando según lo ameritaba la escena: un bar, una iglesia, una oficina, un mercado.

Mientras se esperaba la resolución del *Festival Cervantino* sobre qué centro estatal formaría parte de la programación de la próxima edición, los integrantes del grupo de teatro del CEPRERESO sanmiguelense, se mostraban entusiasmados por haber tenido una buena escenografía, por haber sido muchos los que habían participado, por su desenvolvimiento en escena y por el trabajo en equipo que habían logrado realizar. De acuerdo con Marco, quien asumió el papel de director de la obra, el día de la presentación “no hubo laboral, ni trabajo social, ni educativa, ese día todos éramos teatro” (Marco, comunicación personal, mayo 2025).

La clase posterior a la presentación, Marco compartió el proceso creativo para llevarla a cabo. Marco en conjunto con Beltrán generaron la historia, una historia que no tuvo guion, pues de acuerdo con su relato, él se imaginaba lo que debía suceder, lo compartía con sus compañeros, les indicaba más o menos lo que debían decir y a partir de eso ellos construían la escena. A su vez, Marco describió al grupo de teatro *Cenizas del Fénix*, como "así es nuestro grupo, chistoso, con doble sentido, nos hacemos bromas, pero no les vamos a faltar el respeto a ustedes las licenciadas." (Marco, comunicación personal, mayo 2025).

En años previos, David Hernández Peña, compartió sobre el proceso creativo del Taxi -muy similar al de Marco y Beltrán-, y también refirió sobre la relevancia de la risa. El Taxi, indicaba "Miren, aquí escribo esto, pero si algo no les gusta, díganme, y le podemos cambiar para que cada quien le ponga un poquito de su estilo. Yo lo escribí así, pero si hay algo más que pueda hacerlo más chistoso, lo hacemos." (D. Hernández, comunicación personal, 12 de abril 2022) Dando como resultado, "más risa que seriedad en todas las obras, pero siempre echándole carrilla al gobierno, al gobierno, ¿cómo dicen?, a los de negro, ¿entiendes?" (D. Hernández, comunicación personal,12 de abril 2022).

Vale la pena detenerse a hablar de cómo se apropiaron de las formas teatrales, para dar lugar a lo que Iyalli del Carmen López Cedillo ha expuesto en textos académicos y que Marco sin conocer la teoría o discusiones académicas, lo describió como: un teatro canero. Es decir, un teatro propio de quienes habitan las prisiones, un teatro en el que los diálogos, las problemáticas, la estética, son propias de los espacios de privación de la libertad. Donde se habla del gobierno -el de la cárcel-, de los permisos -para visitas, para ingresar alimentos, para tener champú-, de los horarios, donde se citan las frases y los acontecimientos tienen que ver con la realidad gestada al interior de una comunidad en privación de la libertad. No es un teatro penitenciario moralizante o catártico, tampoco es un teatro que los lleva a la reflexión o la crítica social en términos de la

complejidad social y política que atraviesa nuestro país. Es un teatro que aborda la cotidianidad en reclusión, los modos de convivencia, las relaciones de poder, un teatro que, además, debe ser divertido.

Lo anterior, remite a las reflexiones previas en torno al quehacer teatral en contextos de privación de la libertad, que, en voz de las distintas personas entrevistadas, dieron cuenta de que hoy por hoy, el quehacer escénico en privación de la libertad, tiene su origen en el teatro comunitario, pues está encaminado hacia la resignificación del espacio, en este caso, el carcelario, a la iniciativa de los participantes y a los procesos creativos y personales. Además, se delinea lo que se ha denominado como teatro canero, un teatro propio de las personas privadas de la libertad, caracterizado por discursos relacionados enteramente con la cotidianidad en reclusión, con una carga importante con relación al humor y la crítica de las autoridades de los distintos centros de privación de la libertad. Ante este panorama, surge una interrogante ¿dónde queda el teatro penitenciario?

Si bien, se ha evidenciado que actualmente existen cada vez más grupos, colectivos, iniciativas independientes y programas que incentivan la práctica del teatro en las prisiones mexicanas, la mayoría de ellos cuestionan o se distancian del término y las implicaciones que trae consigo el teatro penitenciario. Jorge Correa, quien es conocido como el padre del Teatro Penitenciario en México, ha sido enfático al declarar “el teatro penitenciario es mío” (J. Correa, comunicación personal, 11 de junio 2024). La aseveración anterior es indiscutible, pues sí bien Correa se asume como el dueño del teatro penitenciario, hoy por hoy lo que está sucediendo al interior de las prisiones nacionales, rebasa la metodología creada por el maestro Correa.

De acuerdo con Jorge Correa, tanto reclusos como autoridades penitenciarias, saben que su trabajo va más allá de lo netamente teatral, pues encuentran que éste es parte de un tratamiento que los ayuda en todo. La práctica del teatro penitenciario, a la manera de Correa, atiende a una

metodología particular, denominada *Sistema Teatral de Readaptación y Asistencia Preventiva* (STRAP), la cual es un compendio de técnicas que ayuda a las personas en reclusión a expresar todo aquello que las ha acompañado durante el encierro. Teniendo en cuenta los discursos, posturas, reflexiones y resultados de los distintos creadores, creadoras y colectivos entrevistados, resulta limitado y hasta incorrecto, asumir que toda actividad escénica o teatral, desarrollada en espacios de privación de la libertad, es una forma de teatro penitenciario.

El *Colectivo arte sin frontera.Quemar el futuro*, ha cuestionado el sentido de dicha actividad, desde la denominación misma, la cual está asociada con una fuerte carga punitiva, moralizante, incluso relacionada con toda una ideología judeocristiana con relación al castigo, el perdón y la redención. Dando lugar a figuras mesiánicas que buscan, mediante la reinserción social, el arte o el teatro, salvar a aquellos que pagan con la pena de prisión el daño que le han causado a la sociedad.

Por su parte Anzures habla de la necesidad de dejar a un lado la narrativa punitiva, por lo que es imprescindible nombrar a los procesos artísticos, teatrales, dramatúrgicos, con denominaciones libres de connotaciones impuestas o relacionadas con el sistema penitenciario, pues dicho sistema es parte del problema que se busca enfrentar mediante prácticas artísticas como el teatro. En el caso particular de Thania García, si bien no descarta por completo el término teatro penitenciario, sí ha optado por desmarcarse parcialmente de él debido a su carga institucional. Plantea que quizá una denominación más pertinente, para su propia metodología, sea “artes escénicas en contextos de encierro”, pues su trabajo no solo se enfoca en el teatro y procura mantenerse, en la medida de lo posible, alejada de formatos impuestos por las instituciones penitenciarias, como pastorelas o celebraciones institucionales.

Una de las posturas más interesantes fue la de Josar, quien reconoce el teatro penitenciario desde dos perspectivas: la práctica y la filosófica. Sobre la primera, identifica la dificultad de

generar nuevas categorías o denominaciones para referir a una práctica teatral dentro de los espacios de privación de la libertad. Si bien reconoce que el término teatro penitenciario pueda no ser el más adecuado con relación a lo que se está llevando a cabo, sí lo considera como funcional en términos de gestión de recursos, para presentación de proyectos ante instancias gubernamentales, artísticas, educativas. Mientras que, desde lo filosófico, no encuentra sentido en nombrar una práctica con relación al espacio físico donde se lleva a cabo, puesto que esto deja de lado toda la parte experiencial, la cual sería la verdaderamente importante. En este sentido, para fines prácticos, utilitarios, incluso, para fines de consumo es posible utilizar la denominación teatro penitenciario, pues remite al hecho, a la actividad y al medio donde se lleva a cabo.

Sin embargo, es necesario cuestionar, si entre artistas, académicos, investigadores ¿ya es momento de comenzar a hablar de teatro canero, teatro en espacios de privación de la libertad, teatro con y para personas privadas de la libertad? O simplemente se seguirá replicando la nomenclatura institucional, aun cuando remita a toda una ideología institucional fallida. Llama la atención que hacía la década de 1960, Carlos Martín del Campo en la entonces cárcel preventiva de la Ciudad de México, reconoció como experimental al grupo de teatro que ahí se formó, sin más etiqueta que aquella que remite a la innovación, la experimentación, la exploración e incluso, la ruptura.

¿Quién decide nombrar teatro penitenciario a las prácticas escénicas en privación de la libertad? De acuerdo con Ruth Villanueva, las experiencias teatrales que dan vida a esta forma de hacer teatro son, en su mayoría, llevadas a cabo por y para internos. Están estrechamente relacionadas con discusiones y posturas expuestas en diversos foros penitenciarios entre 1970 y 1980, así como con puestas en escena realizadas en los centros de reclusión del Distrito Federal a partir de la década de 1970. Esto da cuenta del contexto en el que se acuña el término, mismo que posteriormente será vinculado con Jorge Correa y su metodología, la cual ha dejado de ser

apropiada para referirse a la diversidad de prácticas, posturas, metodologías y experiencias escénicas que se están gestando y desarrollando en relación con el quehacer teatral en reclusión.

A lo largo de la investigación, además de lo hasta ahora señalado, también se analizaron temas tan importantes como las cifras de personas que habitan en las prisiones mexicanas, las principales problemáticas a las que se enfrentan, la situación de las mujeres en privación de la libertad, las consecuencias de tener un familiar en reclusión, así como las implicaciones burocráticas y emocionales de visitar a una persona en prisión, las consecuencias del sistema penitenciario nacional en términos de la autonomía de las entidades federativas para estructurar sus propios sistemas penitenciario. Aún queda tanto por decir como por hacer con relación a la labor teatral en espacios de privación de la libertad, dos grandes vetas que no fueron atendidas en esta investigación fue el reconocimiento, análisis y estudio de las situaciones a las que se enfrentan las personas que pertenecen a alguna comunidad indígena o que son parte de poblaciones LGBTIQ+. Pues entre los grupos vulnerables, existen quienes enfrentan situaciones aún más complejas y desfavorecidas.

Por último, entre las diversas lecturas realizadas para construir el marco teórico y sustentar parte de esta investigación, se consideraron algunas preguntas provenientes del texto titulado "¿Escritura, literatura y resistencia? Ideología, instituciones académicas y "el trabajo en prisión" de Ben V. Olguín. Dichos cuestionamientos detonaron un ejercicio reflexivo que derivó en el reconocimiento y la necesidad de tomar una postura crítica respecto al quehacer teatral en espacios de privación de la libertad. En primera instancia V. Olguín, narra una de sus primeras visitas a un espacio de privación de la libertad en Estados Unidos, donde un hombre volteó a verlo y le preguntó: ¿tú qué haces aquí? Una pregunta simple pero que interpela al visitante, le confronta con su papel, sus intenciones y su lugar dentro de la prisión.

A partir de lo anterior, V. Olguín genera nuevas interrogantes, las cuales efectivamente empujan a reflexionar sobre el papel de, como él los señala, talleristas, académicos, activistas que intervienen en espacios de privación de la libertad a través del arte.

> ¿En qué consiste exactamente lo que los académicos y activistas llaman "trabajar en prisión? ¿por qué lo estaba haciendo realmente? ¿Acaso era por la sensación de engrandecimiento que un ex tallerista blanco sentía cada vez que salía de la cárcel después de su taller de escritura? ¿mi "solidaridad" con los prisioneros era verdadera resistencia o, en realidad, simple cooptación? ¿estaba siendo participe de un nuevo tipo de explotación a través de la cual los académicos construyen sus carreras escribiendo acerca de la incomprensible miseria de los prisioneros? ¿estaba siendo un oportunista que lanzaba un argumento sobre una nueva "tribu perdida" para hacerme de un nombre entre los académicos estetas? (Olguín, 2017, pp.123-124)

Las respuestas no están dadas, pueden ser tan diversas como los perfiles, las vocaciones y los intereses de cada persona que decide aproximarse al trabajo en prisión. Sin embargo, Pedro Sosa, sin proponérselo, responde al dar cuenta de lo que hicieron o están haciendo en espacios de privación de la libertad, cada uno de los creadores y creadoras, que, de manera generosa y honesta, contribuyó con su testimonio a esta investigación. Sosa evocó un encuentro con el subcomandante Marcos, del Ejercito Zapatista de Liberación Nacional, quien le expresó:

> Marcos: Tienes dos opciones, amigo: ¿qué quieres?
>
> Pedro: La revolución
>
> Y respondió Marcos: Entonces ahí están tus opciones -mira el arma- esa es una tómala y únete. La otra es: haz tu propia revolución. La revolución está en ti ¿qué haces?
>
> Pedro: música.
>
> Marcos: Entonces haz la revolución con eso.

Pedro: Desde entonces hago teatro porque con el teatro hago la revolución (Comunicación personal,28 de febrero 2025).

ANEXO

ENTREVISTAS

Entrevista a Artús Chávez

07 de abril 2022

05:00 pm

Artús Chávez, actor y director de teatro, especializado en clown, fundador de la compañía La Piara. Ha dirigido los espectáculos: Norvak Poderoso DeMente (2007), La Dama de las Camelias en el Teatro Julio Castillo (2011), La casa de los espíritus en el Centro Cultural San Ángel (2014), Príncipe y Príncipe (2021), entre otras. Como actor ha participado en Guerra (2012-2019); Madre Coraje y sus hijos (2014); La Obra de Bottom (2016-2018); La Obra que Sale Mal (2018-2019), entre otras (Teatro UNAM, aprox. 2022).

Mi labor con la Compañía de Teatro Penitenciario de Santa Marta comenzó porque tengo una relación muy estrecha con el foro Shakespeare desde hace 10 años o más. Ha sido una de mis casas más cercanas, un foro con el que tengo muy buena relación y donde llego y digo: quiero hacer un proyecto y no tengo ni que concursar, soy como de casa con ellos. La directora, Itari Marta, con quien también tengo buena relación de cariño y admiración, me dijo un día: va a haber unos miércoles, yo doy clases en la peni, lunes y miércoles, no recuerdo el horario exacto, eso fue hace como 8 o 9 años, y hay unos días que no voy a poder. ¿Te gustaría dar la clase tú? ¿Te gustaría darles algo de clown? Y dije que sí, claro que sí, con mucho gusto, y me pagaron. No lo hice a pro bono, sino que ellos del presupuesto del foro me pagaron una lana y me acuerdo que me llevaban, me transportaban y me traían de regreso.

Antes de eso, mi primer acercamiento fue ir a ver Ricardo III, que es la primera producción que hizo el foro con la compañía. Fui con mis alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras, me

encantó por lo profundo y significativo de la experiencia. Más allá de ser una experiencia perfecta artísticamente, como lo que encontramos en los teatros del circuito cultural, es una experiencia social, política y artística. Tiene muchísimas más aristas que solo lo artístico, es muy político el evento. No solo por los temas que toca, sino por el hecho de que un grupo de seres humanos que gozamos de cierto privilegio en nuestra comodidad socioeconómica vamos a visitar y ser testigos de un acto que es artístico y que además beneficia a la comunidad de la prisión porque les da trabajo, los permite crecer como seres humanos y desarrollarse como comunidad. Cuando vas como público, comprendes la relación tan estrecha que existe entre ellos y nosotros, de modo que todos somos nosotros, porque todos somos parte de este sistema. Por eso hablo con tanta puntualidad sobre nuestro privilegio, porque salta a la vista que las personas que están en la cárcel son las más desprotegidas y quienes estamos fuera hemos tenido la fortuna de nacer en un entorno, una comunidad que nos permite desarrollarnos como seres humanos exitosos, entre comillas, con posibilidades de florecer, desarrollarnos, crecer y generar dinero.

La gran mayoría de ellos, la mayoría de los que conozco, porque seguramente también hay criminales de cuello blanco, son gente que justo nació en circuitos muy desprotegidos, o no tuvieron mucho amor ni seguimiento de niños, crecieron en lugares donde el paso normal era la delincuencia, etcétera. Al ver este acercamiento al teatro, sentí algo muy interesante porque ni siquiera es que lo comprendiera, lo sientes, lo ves, te das cuenta del espejo en el que te estás mirando. Me conmueve nada más pensarlo, porque finalmente el teatro que hago y una de mis creencias ideológicas, a pesar de que me gusta mucho el entretenimiento, la risa y la fiesta, también me gusta mucho el teatro político, sobre todo a través de la comedia. La comedia es una enorme puerta para hablar de temas dolorosos, profundos y pertinentes, porque la comedia nos

permite distanciarnos, verlo con la comodidad de sentirnos en casa y luego ya en casa reflexionamos.

Después de esta experiencia, cuando Itari me ofreció dar clases, dije que sí por supuesto. Me acuerdo perfecto que Javier e Israel, que son de los primeros miembros que salieron de la cárcel y ya eran parte de la compañía...

Cristina: No recuerdo el apellido, pero es el otro chico que está en La espera, según yo**.**

Artús Chávez, No, él es este... Javier Cruz es el "Greñas" y el otro, el chavito, que ya casi es treintañero, no me acuerdo cómo se llama. El otro, que también era como grande en esa época, es Isra, que ya es cuarentón. En esa época no estaba este chico.

Ellos me recogían y me llevaban, y eso también era parte de la diversión. Pasaba el Greñas en su coche por mí. El Greñas es un personaje muy divertido, amoroso, interesante, y hay una relación muy cariñosa entre nosotros. Me dice profesor y demás. Las cuatro horas que pasaba en la cárcel uno parece que les está dando, pero en realidad está recibiendo, porque quien más aprende eres tú. El que más se lleva el aprendizaje de estar ahí con ellos soy yo.

También creo que fue fundamental darles clase porque me permitió aprender sus nombres, y que ellos supieran el mío. De ahí, cada que voy a verlos, aunque ya no les doy clases ni he dirigido nada dentro de la cárcel, siempre afuera ellos me reciben con mucho cariño. Me dicen "profesor, ¿cómo estás?" o "Artus", hay mucha camaradería, mucho cariño. Se hace una relación muy estrecha a través del arte y de convivir.

Años después, Itari me ofrece la posibilidad de dirigir una obra para la compañía de teatro penitenciario externa, los que ya están dentro del famoso 77. En ese grupo estaban Isra, Javier, el Chaparro —que se llama Héctor y creo que ya no está— que era como la imagen de Ricardo III y también salió de la cárcel en ese proceso. También estaba Eduardo, que tampoco está ya en la

compañía, que salió en ese momento; el Chavo, cuyo nombre no recuerdo ahora, y Ismael, que no estaba todavía.

Empecé a trabajar con ellos y lo primero que hicimos fue pasar unas sesiones jugando, improvisando, haciendo ejercicios de actuación. Lo primero que les pedí fue que me contaran anécdotas de su infancia, cosas bonitas, cosas feas. Les pedí que me contaran cómo era la vida en la cárcel, cosas así. Me acuerdo que en sus pláticas, porque claro, mi primera idea como artista era hablar de la libertad y de la prisión, lo obvio. Si haces una obra con quienes salieron de la cárcel, piensas que quieres hablar de la libertad y la prisión, pero me di cuenta de que ellos, al vivir en la cárcel durante esos años, tenían la doble desgracia: no solo estaban encerrados, sino que vivían dentro de una oficina de gobierno, conocían la corrupción y la burocracia desde dentro y viviendo en ella. Eso es, creo, lo peor que hay. Todos sabemos lo que es lidiar con el ISSTE, el IMSS, el SAT, el INBAL, que medio funcionan o medio no, y medio lo pegan con chicle.

Al contarme todo esto de que había que pagar por ir al baño, por tener papel de baño y cosas así, dije: vamos a hacer un show.

Así surge La Mordida. A través de improvisaciones hicimos este show muy lúdico, muy loco, de una persona normal, que le pusimos Juan Pérez o Fito Pérez le pusimos Fito Pérez que llega a hacer un trámite en la delegación y se enfrenta a una serie de negativas para forzarlo a dar mordida. Él, sin intención ni ganas de dar mordida, no puede avanzar, no puede avanzar, no puede avanzar... Avanzar, hasta que en la última parte del show ya perdió la libertad porque lo arrestan, perdió la paz porque se vuelve loco de desesperación e ira, perdió el papel y una serie de cosas tremendas de su pobre negocio de tacos al pastor. Los otros le dicen: “Bueno, ¿vas a dar mordida o no vas a dar mordida?” Y él le pregunta al público: “¿Les doy o no les doy?” Y todo el público normalmente dice: “¡Noooo!”. Entonces los de la delegación le dicen y se ponen a jugar a

un juego de matatenas, que dura como 30 segundos. Se termina y le dicen: "¿Entonces? ¿Le doy o no le doy?" Y el público dice: "No." Ellos responden: "Bueno," y se ponen a jugar a avión. "¿Les doy o no les doy?" Y el público, "No." Entonces se ponen a jugar a las escondidas y así. Diseñamos una lista como de 25 juegos para que el público dijera: "Sí, dale ya, por favor, dale, porque nos queremos ir a casa." Yo les dije: "No ceden, aunque tengan que volver a empezar el primer juego, no ceden hasta que el público les grité que sí." Siempre pasa que en un punto el público dice: "Sí, dale, uno," y con uno que diga, se les da mordida, todos bailan mambo, se termina el show. Lo último es que el personaje está en su taquería vendiendo tacos, muy feliz y contento. Llegan los de la delegación a pedirle la cuota, que es lo que les pasa a los restauranteros, al menos en Ciudad de México, no sé si en San Miguel. Porque, aunque tengas tu permiso, vienen a pedirte la cuota, la cuota por protegerte, la cuota porque tu permiso es chueco, la cuota por lo que sea. Es una especie de esclavitud eterna, un impuesto no declarado.

El panorama del show no era alentador, porque el país no es alentador en ese sentido, pero era muy divertido y hacía reflexionar a la gente. Lo más padre al final eran las preguntas y respuestas, que forman parte de la vida de la compañía.

Años después, Isra deja la compañía y entra Ismael en ese personaje, que lo hace mucho mejor. La última vez que lo hicimos fue en el sexenio de Peña Nieto, porque le daban tributo a la foto de Peña Nieto, le ponían billetes, y a la del delegado, el jefe de gobierno en ese momento, Mancera. Ahora no lo he querido hacer, porque sí creo en la 4T, pero creo que sí debería hacerlo, y hacerlo con la 4T, porque no ha cambiado mucho, las mordidas siguen existiendo. Creo que es algo muy fuerte en nuestra cultura.

Para cerrar el tema de La Mordida, creo que el momento más memorable fue cuando nos invitaron a la Muestra Nacional de Teatro en León, y nos programaron a las 11 de la mañana en

una escuela. Vinieron puros niños. Yo les dije: “Este show no lo hicimos pensando en niños.” “No, ya llegaron a las escuelas y lo tienen que dar.” Les advertí que había palabras anti sonantes. Creo que había un poco de alcohol o alguna mezcla con drogas. Yo pensé que no era para niños. Me dijeron: “No te preocupes, que Dios nos agarre confesados.” Los niños se la pasaron bomba, gritaron: “¡No les des dinero! ¡No les des dinero, corruptos!” Fue muy padre, porque había otros compañeros de la muestra, directivos, y fue la mejor función. El público estaba ardiente de vida. Nos dimos cuenta de que los niños son un público fantástico y que el tema les importa mucho. Fue una gran ocasión.

Lo último que hice con la compañía, aunque no fue propiamente con ellos fue proponerle a Itari una obra australiana, bueno, inglesa, que sucede en la primera colonia inglesa en Australia, en 1780 y algo. Es una historia verdadera de esa primera flotilla, donde o eras oficial del ejército o eras prisionero. Los prisioneros eran muy maltratados, las mujeres, tratadas como prostitutas, y las más bellas protegidas por oficiales que se volvían sus amantes, porque sus mujeres estaban en Londres. Era un viaje de siete meses en barco, una historia tremenda.

Dentro de todo este maltrato, uno de los oficiales se le ocurre la idea de poner una obra de teatro con ellos para reencontrar la humanidad de esos seres que pronto serían los primeros ciudadanos de la nueva colonia. La obra fue un éxito y se generó comunidad dentro de la cárcel. Algunos oficiales participaron. Es una obra preciosa, muy conmovedora, llamada El bien del país, de Timberlake Wertenbaker.

La produje con el Foro Shakespeare. Elegí al director, al elenco, al traductor. Me casteé a mí mismo en el protagonista, porque si produces, mínimo que te toque el prota. Fue una gran temporada y de hecho la última función que se vio en el Foro Shakespeare antes de que cerrara. Muy emotiva, un proyecto muy padre.

No fue propiamente con la compañía porque ningún actor quiso participar; tenían sus propios compromisos como actores de la Compañía de Teatro Penitenciario. Entonces éramos puros actores profesionales —entre comillas, porque los de la compañía penitenciaria son muy profesionales.

Luego vino la pandemia. No hemos vuelto a hacer nada, pero tengo la espinita de volver a hacer algo con la compañía, de revivir *La Mordida*. Siempre que estrenan una obra es parte de donde está mi corazón.

Ese fue mi resumen.

Cristina: Muchas gracias. Me encanta. Una de las ideas que tengo, y que justo ahora que te escuchaba tengo más clara, es ponerlos a dialogar. No sé si realmente van a estar todos o si será a través de lo que me han dicho. El lunes tuve una entrevista con un recluso de aquí de San Miguel, que me contaba el proceso de cómo están llevando a cabo el teatro en el reclusorio. Me hablaba del taxi. El taxi es un recluso sentenciado a 19 años y es quien escribe y monta las obras en el reclusorio municipal. Me decía dos cosas que resonaron mucho con lo que tú estabas diciendo. Una, que a través del trabajo de dramaturgia que hace el taxi van denunciando lo que está sucediendo adentro de la prisión, algo que muchas veces los directivos de otras prisiones no comprenden porque el taxi pone nombres o apodos de quienes están ahí y la dinámica precisa de lo que está pasando en San Miguel. La otra es que a veces los mismos directivos les dan una obra y les dicen "esta", pero no les gusta porque les están diciendo qué tienen que decir. Por otro lado, se pierde lo chistoso, y si no está lo chistoso, ¿qué hacemos? Son otras palabras, pero creo que esa es la esencia de lo que me compartiste.

Como, tengo un medio. Se les está proporcionando un espacio en el que se está dando voz: qué se dice y cómo se dice. Encontraba este punto de convergencia que para mí es fundamental. Al

escucharte a ti y a él, iré avanzando, y sí lo agradezco porque esto me va dando luz para ver hacia dónde voy. Una pregunta que me gustaría hacerte, como la primera, es sobre la reinserción social como un modelo o ideal del sistema penitenciario en México, y cómo el teatro se ha insertado como una forma para esta reinserción social**. ¿Crees que realmente es un medio, a través de lo que has hecho y con quienes has trabajado, y lo que hace la compañía de teatro penitenciario?**

Artús Chávez: Justo ayer estaba viendo un video de un gurú de los negocios que se llama Carlos Muñoz, que es un farsante te lo voy a mandar, pero el otro, que sí estudió filosofía, le estaba debatiendo y le decía que hay una enorme diferencia entre las creencias y las cosas demostradas científicamente.

La verdad es que ni siquiera es que yo lo crea, Cris, lo he visto con cada una de las personas que han salido de la PENI y que el foro les ofrece un lugar para seguir desarrollándose como artistas, como seres humanos, como personas que se dedican a la cultura. Evidentemente no funciona con todos, porque depende mucho de quién es la persona, y tampoco hay tantos casos; en mi cabeza cuento unos 7 u 8, tal vez 10, desde que conozco la compañía de teatro penitenciario.

Pero los que se han quedado, como Ismael y Javier definitivamente, y otros que han ido dejando, ninguno ha regresado a la cárcel. Todos llevan, aunque no se dediquen al teatro o estén en el 77, una vida reinsertada en la sociedad. El primer lugar donde tuvieron ese recibimiento fue el 77. Para mí está comprobado científicamente.

Además, esto no lo conté en mi anécdota anterior, pero parte de lo que nos ha hecho el foro como compañía, como La Piara, es que, a través de Israel e Isma, que se dedican... bueno, Ismael ya no está, Israel estaba en la sociedad antes, y Javier, Isma ahora, fueron quienes nos llevaron con Guerra. Fuimos a Santa Marta, llevamos la obra de Botton, no sé si otra más, esas son las dos que

recuerdo. Guerra también fue a Zumpango, que es una cárcel en Hidalgo, y a San Fernando, que es para menores; fuimos dos veces.

En alguna ocasión también di clases a través de ellos en un lugar en Tlalpan que no recuerdo el nombre, donde coordinaban Javier e Ismael, y dábamos clases a jóvenes que, creo, estaban en libertad provisional después de haber estado en esa cárcel de menores ahora ya no se llama así, no recuerdo cómo. Era algo como un paso antes o después de la cárcel de menores, no me acuerdo bien. Pero también les di clases ahí un rato, fue muy difícil, pero forma parte de esta esfera en la que ellos están, donde el impacto es en muchos sentidos.

No es solo "yo salí de la cárcel y soy actor", sino "yo salí de la cárcel y soy gestor cultural", o "yo salí de la cárcel y llevo teatro a otras cárceles". El beneficio es para todas las direcciones.

El 77, prácticamente, Javier e Isma, de la mano de Valeria Lemus Itari, son personas importantes. Ismael estuvo nominado al premio Metro como mejor actor hace dos años, algo muy cabrón. Yo creo que sí, está comprobado científicamente, te lo firmo.

Cristina: Me gusta escucharlo y yo entro al proyecto, bueno, a la tesis, primero diciendo que no, el teatro no reinserta, es como un ejercicio más que desde hace más de 100 años se ha establecido en México, pero no. Entonces, conforme voy entrando a la investigación, paso por esos chispazos esperanzadores en el sí, creo que sí hay una vía, y creo que sí puede ser por aquí, y sí reinserta. Después vuelvo a ver, vuelvo a escuchar, vuelvo a leer, y entonces me voy para atrás, y estoy en eso. Llevo un semestre trabajándolo, llevo 10 años leyendo y trabajando prisiones. Entonces, sí, escucharte y saber irme acercando a la experiencia desde lo humano para mí también es ir cambiando de visión, de posturas, de un entendimiento justamente científico, que es la idea, más allá de lo que yo pueda pensar, sentir o creer, que me va guiando para después, después de 4 años, poder decir sí, cómo. Entonces ya lo veremos, ya te contaré.

Estaré muy agradecida si en este proceso me vas contando un poco más. Yo te digo, esta es una primera charla para que a partir de ella empiece a generar preguntas mucho más puntuales y vayamos profundizando, ¿va?

Artús Chávez, Oye, ¿te puedo pasar los teléfonos de Jerónimo Best, productor de la obra Que sale mal, que es amigo mío? Él, junto con su socia Camila Bred, también de la obra Que sale mal, dirigieron una obra dentro de Santa Marta que se llamaba Sholomeo y Pitbullieta. Ellos tienen otra relación con el teatro penitenciario, desde dentro, y siento que te ayudarían mucho en este proceso de investigación.

Cristina: te lo agradeceré mucho.

Artús Chávez, Con mucho gusto.

Cristina: Bueno, seguimos platicando, te escribo, y voy a dejar de grabar ahora.

Entrevista a David Hernández Peña

12 de abril 2022

12:00 pm

David Hernández Peña alias el Puma, es oriundo de San Miguel de Allende,Guanajuato donde se dedicaba a la venta de drogas. Motivo por el cual fue sentenciado a 5 años y 7 meses en prisión. Relató que, debido a un error burocrático, pudo salir 1 año y 7 meses antes de cumplir la totalidad de su sentencia. El CEPRERESO de la cita ciudad guanajuatense y residencia de Hernández Peña por más de 3 años, ha sido descrito, por algunos medios de comunicación, como: “la cárcel de la que nadie quiere escapar” (Rodríguez, 2017). Título que contrasta con la información que se obtuvo durante las entrevistas.

El primer encuentro con el Puma fue el lunes 04 de abril a la 1 pm en el jardín principal de San Miguel de Allende, Gto. Durante toda la conversación, el informante, se mostró muy abierto y dispuesto a compartir su experiencia tras las rejas. Era evidente su deseo por contar los más detalles posible sobre lo que sucede en reclusión: "Allá dentro es una basurota". Dicha entrevista no fue grabada debido a que era un primer encuentro con el informante. A continuación se transcribe la segunda entrevista.

Cristina: David Hernández Peña, Cuéntame David, antes de estar en la cárcel, ¿ibas al teatro, te gustaba el teatro? ¿Habías visto algo?

David Hernández Peña: La verdad, no. He visto varias obras en la tele, pero nunca he ido a una en vivo.

Cristina: Y cuéntame de las distintas actividades artísticas y culturales que les daban en el reclusorio ¿cómo era y qué era? ¿cada cuánto?

David Hernández Peña: Eran una vez al mes, y durante toda esa semana había actividades. Por ejemplo, el lunes había danzas, otro día había actuación de un mimo, también a veces música de guitarra, saxofón, violín, porque ahí en la cárcel hay personas que tocan instrumentos muy bien, incluso mejor que algunos de los que iban a presentarse.

También había competencias en la cancha, con actividades de rapidez y obstáculos. Hacían grupos, empezaban 10, luego quedaban 5, después 2, y al final los ganadores se llevaban el campeonato.

Cristina: ¿Cómo competencias?

David Hernández Peña: Sí, competencias donde les echaban agua, espuma, y tenían que llegar a la meta sin saber qué obstáculos les iban a poner: subir, bajar, agacharse, rodar, caminar con objetos... muchas actividades diferentes. También había eventos en las canchas de básquet,

fútbol, y hasta concursos de canto. Había unos dos o tres que cantaban muy bien. Esa semana era la más feliz para todos, porque podían estar más tiempo afuera. Ya luego, encerrados otra vez, era volver a lo mismo.

Cristina: ¿y ahí, había actividades de teatro?

David Hernández Peña: Sí. Los que hacíamos teatro éramos pocos, porque a muchos les daba pena. Éramos como 45 personas: teloneros, los que vestían y maquillaban a los actores, los que movían muebles para las escenas... un equipo completo.

Cristina: ¿Y tú cómo te enteraste, o cómo se enteran que pueden participar ahí?

David Hernández Peña: Había una persona encargada, le decían "el Taxi", él escribía la obra. Para que las autoridades no se molestaran tanto, metíamos a varios personajes con sobrenombres: custodios, el director, el coordinador… Les poníamos gestos o frases que ellos usaban, y así sabían que hablábamos de ellos. Se daban cuenta en el momento, porque no veían la obra antes.

Cristina: ¿Ellos no sabían qué es lo que ustedes iban a presentar?

David Hernández Peña: No, solo decían: "necesito dos obras para tal fecha".

Cristina: ¿Quién hace la petición de las obras?

David Hernández Peña: El director.

Cristina: ¿Para ese mes cultural?

David Hernández Peña: Hacemos dos obras para el mes cultural: una para Navidad y otra para fin de año. También para Semana Santa hacemos el Vía Crucis, la Pasión de Cristo. Ahí actúan bastantes, y la cruz es de verdad, pesa como unos 150 kilos. La cargan todos los días, y los golpes también son reales.

Cristina: ¿Y quién da los golpes?

David Hernández Peña: Los diferentes actores a los que les toca. Y sí, si se abre la piel, ni modo...

Cristina: Y, a ver, el director les dice: "necesito dos obras para tales fechas"...

David Hernández Peña: Sí.

Cristina: ¿Y de ahí quién invita a los demás, a los compañeros?

David Hernández Peña: El compañero "el Taxi". Como ya tenemos nuestro grupo, y sabemos que casi nadie quiere participar, por lo regular siempre somos los mismos. Si necesitamos a alguien para algo chistoso, y vemos que tiene la cara o el cuerpo adecuado —y hay muchos así—, lo convencemos.

Bueno, lo obligamos. A veces con golpecitos, amenazas, o con un "¿quieres tu cigarrito?" de chichiflín... y ya aceptan.

Cristina: ¿Y cuántos forman parte de ese grupo fijo con el Taxi?

David Hernández Peña: Unos 45, más los que se invitan forzadamente.

Por ejemplo, si somos 45, pero a la mera hora uno, dos o cinco no quieren ir, buscamos a otras personas. Pero la mayoría, ya estando ahí, se relajan. Como estamos echándole carrilla al gobierno, se vuelve tan divertido que el tiempo se va volando.

Cristina: ¿Y qué pasa cuando las autoridades lo ven?

David Hernández Peña: Lo ven hasta el momento de la presentación. Ya no pueden hacer nada. Claro que siempre nos dejan un custodio mientras estamos ensayando, encerrados en el área educativa. Algunos custodios se dan cuenta de lo que estamos haciendo y tampoco dicen nada, porque también se ríen.

Cristina: ¿Y entonces...?

David Hernández Peña: No usamos malas palabras, porque no se puede.

Cristina: Ah, ¿tienen restricciones?

David Hernández Peña: Exacto.

Cristina: Además de las malas palabras ¿qué no pueden hacer?

David Hernández Peña: Todo lo demás se permite. Sí podemos decir groserías, pero no dirigidas a una mujer, porque muchas asisten. Tampoco pueden ser ataques directos a una persona. Si es general, quien lo quiera tomar, lo toma, pero no debe ser algo específico.

Cristina: Entonces, cuando el director dice: "Taxi, haz la obra", él llama a los que ya saben que van a participar, ¿y así empieza todo?

David Hernández Peña: Sí. Llegamos y él dice: "Tengo la mitad de la obra escrita, se las voy a leer". De esa mitad, cada quien va agarrando su papel. La lee dos, tres veces y empieza a repartir: "tú vas a ser este", "tú, este". Luego escribe la segunda mitad, y ya reparte los papeles completos. Cuando cada quien sabe su personaje, se hacen las hojas con sus líneas.

Después ensayamos tres semanas con papel, y una semana sin papel. Hay gente como yo, que no tenía líneas, pero como hacía un personaje como de payaso sin vestimenta, más bien tipo cómico, decía lo que quería, actuando según me indicaban. Así era la cosa.

Cristina: ¿Y en cuántas obras participaste y de qué te tocó hacer?

David Hernández Peña: Una vez me tocó ser un viejillo que vendía cigarros en el CERESO. Caminaba y actuaba de forma muy chistosa y rara, y yo lo hice todavía más raro y más chistoso. Esa obra trataba de una familia… no normal, digamos, una familia disfuncional. No recuerdo bien cómo se llamaba la obra, pero ese fue mi personaje. Otra vez fui el diablo. Bueno, uno de los protectores del diablo. Me llamaban "Chiquilín". Y otra fue donde hice de guardia de seguridad de Donald Trump. Había varios tipos de seguridad: unos de negro, otros extravagantes, como soldados armados por todos lados. Como en Estados Unidos también hay mexicanos, pues

también había cholos, vestidos con armas y todo, del lado de los buenos estaban el Chapulín Colorado, Superman, Batman, la Mujer Maravilla y otros personajes.

Cristina: ¿Y tú recuerdas cuántas obras llegaste a ver, además de en las que participaste?

La verdad, como digo, ahí si tú no trabajas, no hay dinero. Así que durante la semana cultural yo trabajaba; no iba a ninguna obra ni a ningún evento, porque me la pasaba en el taller.

Cristina: ¿en qué taller estabas?

David Hernández Peña: En el de madera. Estaba difícil porque nos debían abrir a las nueve de la mañana, pero lo hacían hasta las once y media. Y luego querían que respetáramos la hora de salida a la una y media, pero como ellos no respetaban la entrada, nosotros tampoco salíamos hasta las dos y media… hasta que se enojaban y nos sacaban.

Cristina: ¿Y las actividades culturales a qué hora eran?

David Hernández Peña: A las diez. Pero todos querían trabajar. De seiscientas noventa personas, iban como treinta.

Cristina: ¿A las actividades culturales?

David Hernández Peña: Sí. Los que no trabajan, los que no hacen nada todos los días. Hay muchos que se la pasan sentados en el campo, sin hacer nada.

Cristina: Las actividades culturales no son obligatorias. ¿Va quien quiere, quien puede?

David Hernández Peña: Exacto.

Cristina: Y cuándo actúas, ¿cómo le haces con el trabajo? ¿No vas al taller?

David Hernández Peña: Cuando ensayamos, es de siete a ocho de la noche, ya cuando deberíamos estar encerrados. Y la presentación de la obra es en sábado o domingo, para que vengan los personajes invitados de otras cárceles, del gobierno, o nuestras familias. Entonces no pierdo mi día de trabajo.

Cristina: Oye, ¿y me puedes contar un poco sobre el Taxi? ¿Cómo hace las obras, cuál es su función entre él, las autoridades y ustedes?

David Hernández Peña: El Taxi ya tiene muchos años ahí. Aprendió de dos o tres personas que estuvieron antes que él. Siempre queremos estar el menor tiempo posible encerrados. Antes nos dejaban ensayar de siete a diez, pero en otras cárceles se escaparon durante sus obras.

Cristina: ¿Cómo?

David Hernández Peña: En otras cárceles les dieron permiso para hacer sus obras y se escaparon, o intentaron escaparse. Entonces, aunque nos siguen dejando hacer teatro, ahora el permiso es más limitado: de siete a ocho, con un custodio. Es poco tiempo para ensayar, pero es lo que hay. El Taxi aprendió de esa gente que estuvo antes, y él es el que ahora escribe las obras y coordina todo.

Cristina: ¿Sabes de quién aprendió exactamente?

David Hernández Peña: No, la verdad no.

Cristina: ¿Alguien les dio un taller?

David Hernández Peña: No, alguien sí fue, pero más bien fueron personas que ya lo hacían, como él, que ahora se encarga de las obras. Él nos dice: "Miren, aquí escribo esto, pero si algo no les gusta, díganme, y le podemos cambiar para que cada quien le ponga un poquito de su estilo." Yo lo escribí así, pero si hay algo más que pueda hacerlo más chistoso, lo hacemos. Lo regular era más risa que seriedad en todas las obras, pero siempre echándole carrilla al gobierno, al gobierno, ¿cómo dicen?, a los de negro, ¿entiendes?

Cristina: ¿Y esa crítica es contra el gobierno en general o contra los de ahí?

David Hernández Peña: No, contra los de ahí, porque ahorita estamos en el CERESO. ¿Quién nos prohíbe o quiere tenernos bien amarrados a reglas que ellos mismos no cumplen? Si me dicen

que entro al taller a las nueve y salgo a la una y media, está bien, pero si me abren a las diez y media y quieren que salga a la una y media, eso está mal.

Cristina: ¿Y la comida?

David Hernández Peña: La comida sí ha mejorado, pero solo cuando vienen esos gringos que dan el certificado. Te presentan comida buena y cuando se van, otra vez la misma basura. Ya no se pueden tener parrillas en el CERESO por reglas de no sé qué, y supuestamente la comida va a mejorar, pero no mejora. Ahora tienen microondas. Dime, agarro mis verduras cortadas con aceite, lo meto al microondas… ¿crees que se cocina? Tiene que ser comida preparada. Antes nos dejaban meter tres litros por locutorio, cinco minutos. "Hola, ¿cómo estás? Te traje la comida para hoy." Ahora son medios litros.

Cristina: ¿y eso es poco para ti?

David Hernández Peña: Sí. Vivo con seis personas. Si me traigo eso solo para mí, ni modo que les dé a mis compañeros que no tienen visita. Eso es para que nos permitan más comida. O sea, si ya no puedo cocinar, que me dejen entrar cinco litros para invitarles un taco a los que vivo. Porque de 690 presos, ni 100 son de San Miguel; los demás son de fuera, de Salamanca, Irapuato, rancherías. San Miguel son muy pocos.

Cristina: ¿Y cuáles son las cárceles donde se querían escapar durante el teatro?

David Hernández Peña: Valle de Santiago. También en una más, en una pastorela de Navidad.

Cristina: ¿Cómo fue? ¿Los llevaron a otro lugar?

David Hernández Peña: No sacaron la obra, pero ya estaban casi para salir. Se dieron cuenta cuando los estaban encerrando. Yo no sé a dónde vaya a parar todo esto, pero quisiera que los gringos lo supieran. Yo estuve cinco años ahí y en esos cinco años nos tocaron tres revisiones del

certificado y de la comida. Nos dejaban meter un cuartito de verdura, tres litros de comida: avena, aceite, huevo. Cuando venían los gringos, agarraban su bote y tiraban todas las verduras y comida que no era cocinada. Lo cocinado nos decían "cómanse eso porque lo vamos a tirar". Todo lo demás lo ponían en bolsa con el número de celda, y cuando se iban los gringos, nos regresaban todo: parrillas, ollas, todo.

Cristina: ¿Qué hacían los gringos? ¿Les hacían un recorrido, veían una obra, o qué?

David Hernández Peña: Sí, ajá. Llegaban los gringos el primer día, revisaban los dormitorios, las canchas, las habitaciones, que todo estuviera bien arreglado y pintado. Si no, pues, castigo. Y casi al final, el tercer día que estaban de visita —porque eran tres días— les presentábamos una obra. Esto era durante la semana cultural, o si ellos lo pedían por alguna razón. La mayoría no sabía hablar español, eran americanos, grandísimos y negros, y pues así era la cosa.

Cristina: ¿Entonces el "taxi" tomó algún taller o clase de teatro?

David Hernández Peña: Pues no que yo sepa. Solo que le gustó, y es muy inteligente. Para la madera, el taller y muchas otras cosas es muy bueno. Recuerdo que un día decía: "Ya tengo lo de la obra, voy a empezar a escribirla," y bajaba con la hoja y decía: "Ya tengo la mitad." De un día para otro, cabrón.

Cristina: ¿Y cómo era cuando iban a poner la obra? Cuéntame desde el inicio hasta que les aplaudían al final.

David Hernández Peña: Teníamos que llegar a las diez, pero casi siempre llegábamos a las doce y media. ¿Por qué? Porque todos teníamos que acabar nuestros trabajos: madera, bolsas o hilo. Entonces, perdónenme Taxi, pero yo tengo que acabar mi mercancía, porque ese fin de semana van a venir mis visitas, y pues los gringos que van a venir a vernos se tienen que aguantar. Así que llegábamos a las doce y media, y cada quien se vestía, los primeros actores.

Cristina: ¿De dónde sacaban la ropa?

David Hernández Peña: Pues nos daban permiso para que, si alguien necesitaba un disfraz, se lo trajera la familia. La verdad, no nos daban nada. Muy a fuerzas nos daban cinco botes de pintura para pintar los paisajes o lo que íbamos a usar.

Cristina: ¿Y la escenografía?

David Hernández Peña: Muy a huevo teníamos que ponerla nosotros con madera que sacábamos de los talleres. No hay presupuesto, nada, pero nos las arreglábamos.

Cristina: ¿Entonces ustedes ponían vestuario, escenografía, todo?

David Hernández Peña: Todo.

Cristina: ¿Y la ropa se la llevaban ustedes?

David Hernández Peña: Sí, nos llevaban la ropa y ensayábamos con ella unas dos veces. El primer día ya teníamos todo listo: cada quien con su ropa y sus cosas para actuar.

Cristina: ¿Y cómo era? O sea, ya empezaban y alguien les ayudaba con los vestuarios, con las ropas, tenían maquillaje.

David Hernández Peña: Sí, había dos personas que maquillaban, a los que querían que maquillaran cada quien tenía su bolsa con su ropa y hay dos personas que usaban de dos a tres vestuarios te ayudaban a que se los pusieran rápido porque a veces cierras el telón y pones una musiquita y córrele y cámbiate y otra vez para adentro. Y sí, hay veces que unos sí se equivocaron, pero le seguía, por decir, que se equivocaron unas cosas. Y me dicen, ¿qué hiciste? Dice el otro, ¿qué hiciste? Dice, se me olvidó la letra, pero ya regresé sí, ya la cagué, pero sí algo, una pendejada para que, ¿me entiendes? Y Taxi nos decía eso, si se equivocan, cualquier pendejada que hagan reír y si conocías al Taxi, es de, ¿cómo te diría? Él no habla, él no sabe hablar, todo lo hace gritando cuando lo hace encabronar, pues imagínate es una botana.

Cristina: Y ensayan, ¿dónde ensayan? Ahí en el área educativa. ¿Y ahí mismo la presentan? Ahí mismo. ¿Es como un salón grande?

David Hernández Peña: Sí, es como si fuera este, más o menos. Un auditorio. Es que es la educativa y hay, ¿cómo se llaman esos? Mesabancos, hay como unos 60 mesabancos y tenemos las mesas redondas, que es la educativa, que son otras 10 sillas. Todas esas mesas las guardamos en el área donde está la biblioteca. Y todas las sillas que son de eso, más las sillas que son del área de computación, agarramos y también las ponemos aquí, o sea, en el área de computación, ahí ponemos para cambiarnos. Y todo lo que estaba en la educativa, las mesas redondas, ahí es donde actuamos. Y todo lo demás es para que se siente la gente.

Cristina: ¿Y cuántas personas los ven?

David Hernández Peña: Bueno, pues, como 80 paradas y 80 sentados. Porque no van muchas. Muchos. Somos 690. Nosotros, es que la mayoría, por decir, van más gente cuando es para los internos. Y cuando es visita, por lo regular, nomás van las familias de los que actúan.

Cristina: ¿Y de qué depende que sea para los internos o para las visitas?

David Hernández Peña: Ah, por lo que los internos son cuando se presentan para el gobierno. Porque van, por decir, 20 personas o 10 personas de gobierno y todo lo demás son internos. Y ya cuando es, ya casi los internos, como ya la vieron, pues no van y van las puras visitas de los actores. En la otra.

Cristina: ¿Y para ti qué significó participar en esas obras?

David Hernández Peña: Pues mira, la verdad, es mucha diversión, también mucho estrés pues es menos tiempo encerrado. Y sí, sí me gustó pero yo, por mi parte, yo nomás era de que voy a hacer este yo era nomás como de presentarme, actuar mi personaje y hacerlo más chistoso por lo que yo piense que va también cuando me pelee que era el chiquilín que era un diablote grandote y

me peleo con uno que es un ángel que es el este el San Miguel Arcángel yo soy este y así pues todos se ríen, pues va a ganar este y pues gana el ángel pequeño y me tumba los dientes pues todos se cagan de risa y si se la pasaban bien y si yo también me la pase muy bien esas veces porque pues también lo que le digo que al final de las obras como el Taxi no hace nada por nada, taquiza.

Cristina: ¿Les llevan tacos?

David Hernández Peña: No, no, no. Nos cooperamos entre los 45 que participamos, cada quien trae sus tacos, ponemos una televisión, alguna película, y ahí estamos comiendo tacos.

Cristina: ¿Después de la obra?

David Hernández Peña: Ajá, claro. Cada quien va a hablar y coopera sus tacos. Hay gente que no tiene, que no va, o si va, pues les damos de los que tenemos. Pero por lo regular, para eso sí siempre hay dinero. Para otras cosas no, pero para los tacos de fuera sí. No sé de dónde lo sacamos, pero siempre hay dinero.

Cristina: Oye, y participar en las obras de teatro, ¿cuenta para los beneficios?

David Hernández Peña: Supuestamente sí, pero realmente no me di cuenta.

Cristina: ¿Cómo?

David Hernández Peña: No, no, porque supuestamente es una participación más, igual que ir a alcoholes. Ir a misa, no debería contar, porque si tú eres católico o bautista, deberías ir por convicción, ¿no? Pero también sirve como participación. También cuentan ir a alcoholes, ir a la escuela. Hay mucha gente que no sabe leer ni escribir, y les vale, no quieren ir.

Cristina: ¿Qué más?

David Hernández Peña: Hacer deporte.

Cristina: ¿Todos los que participan en teatro saben leer y escribir? ¿Cómo aprenden sus papeles?

David Hernández Peña: La mayoría sí sabe leer.

Cristina: Y los que no, ¿cómo le hacen?

David Hernández Peña: Los que no tienen papeles muy grandes, como de seis palabras, esas se las aprenden de memoria, pero a veces se les olvida.

Cristina: ¿Se les olvidan las seis palabras?

David Hernández Peña: Sí, y es cuando el Taxi explota.

Cristina: ¿El Taxi sabía leer y escribir cuando entró a la cárcel?

David Hernández Peña: Sí, sí, sí.

Cristina: ¿Y cómo se llama el Taxi?

David Hernández Peña: No me acuerdo.

Cristina: ¿Cuánto tiempo le falta para salir?

David Hernández Peña: Creo que un año y medio.

Cristina: ¿Y a ustedes les hablan de reinserción social adentro o no?

David Hernández Peña: Supuestamente sí. Ir a la escuela, misa, alcoholes, estudiar, trabajar y hacer deporte, eso es nuestra reinserción social. Son nueve meses, y una vez al mes tienes que ir con la psicóloga.

Cristina: ¿Y la psicóloga qué les dice?

David Hernández Peña: "¿Cómo estás? ¿Cómo te va? Muy bien, échale ganas…" La que sigue es una psicóloga en un CERESO.

Cristina: ¿Les toca ir una vez al mes?

David Hernández Peña: Sí. Son nueve meses por año que tienes que cumplir para tus beneficios.

Cristina: ¿Esas cinco cosas que dices escuela, misa, trabajo, psicóloga y alcoholes tienes que hacerlas para que te den tu beneficio?

David Hernández Peña: Sí, puedes ir a las cinco o a cuatro, pero tienes que ir. Si no, cuando te den tu beneficio no te lo van a aceptar.

Cristina: ¿Y el deporte y las actividades culturales cuentan o no?

David Hernández Peña: Supuestamente sí, pero eso ya va aparte.

Cristina: ¿No es obligatorio?

David Hernández Peña: No, no es obligatorio como tal.

Cristina: ¿Pero debería contar?

David Hernández Peña: Sí, pero cuando te dan tus papeles no dicen nada de eso. El trabajo del CERESO no está completo. Por ejemplo, a mí me dieron dos beneficios, y por un error me dejaron salir un año y siete meses antes. Si no, todavía estaría dentro. Como yo no puedo dejarlo ir, porque ya tiene muchas veces que cayó por lo mismo, pero yo la cagué con los papeles.
La única manera es que pague 18 mil pesos por ese año y siete meses para que se vaya, porque si no pagaba eso, todavía estuviera ahí.

Cristina: ¿Y tú qué crees? O sea, tú que piensas, ¿verdaderamente esas actividades o esos cinco puntos para el beneficio ayudan a la reinserción social?
Tú, ¿cómo entiendes la reinserción social? ¿crees que sí ayudan esas cinco cosas que les piden, o solo son para llenar requisitos?

David Hernández Peña: Pues, de que ayudan, a lo mejor sí, pero más que nada a los que no saben leer ni escribir, para que aprendan a manejar mejor su vida, eso es educativo.
Alcoholes es para personas que necesitan ayuda con el alcohol, pero debería haber una clase de

adicciones, porque la mayoría no son alcohólicos, son drogadictos. Todos los que yo conozco son drogadictos, no alcoholeros. Ahí van a decirte su historia, que se la pasan tomando, golpeando, y todos se ríen porque no es por alcohol, es por droga: marihuana, cocaína, cristal, tachas, hongos, Resistol, tiner... todo eso consiguen ahí. La mayoría sale a hacer lo mismo, pero los que llevan ahí cinco, seis, diez, veinte años sí cambian, mientras los marihuanos siguen igual, trabajan solo para comprar su droga, y lo hacen diario: "Ya junté mis 20 pesos, ya me salgo del taller porque tengo mi marihuana para hoy."

Cristina: ¿Y qué hay del ir a la iglesia o misa?

David Hernández Peña: Es por el pan dulce que les dan al terminar, no por fe.

Cristina: ¿Los de la iglesia les llevan el pan?

David Hernández Peña: Sí, llegan con dos bolsas grandes de pan, y entonces todos van: "¡Ah, sí voy a ir, sí voy a ir!" Están sentados ahí, diciendo que son muy católicos, apostólicos, romanos.

Cristina: ¿y tú ibas?

David Hernández Peña: Yo no, y en el taller decíamos: "No empujes, hijo de tu puta madre, no empujes," y es que... católico, uf, católico... no sé si iría.

Llegan a las 10, y yo estoy en el taller chingando con la posada: "¡Ay! Están todos los pinches huevones que no hacen nada, y los que estamos trabajando no vamos a la posada, ni nos dan una bolsa de dulces."

Cristina: ¿Por qué no lo hacen?

David Hernández Peña: Antes de la última lista, ahí llaman a los 600 para ver si llevan 600 bolsas. ¡Hombre, chinga! Eso nomás es para tapar el macho, para aparentar que hacen algo.

Cristina: ¿Y tú sientes que hay algo distinto en ti después de estar ahí, de hacer los beneficios y todo eso?

David Hernández Peña: No, pues sí... para mí lo más feo fue la comida. Siempre estuve acostumbrado a comer bien, muy bien, y estar encerrado y tener que comer lo que nos daban fue muy difícil, yo batallaba con la comida que a veces me podían traer de afuera y quería comérmela toda, pero también tenía cinco personas conmigo que no tenían visita, que me estaban viendo, entonces pensé: "Me echo un taco para cada quien," cada uno busca un taco, aunque sea una mierda. ¿Y yo por qué voy a ser una mierda con ellos? ¿Yo quién chingado soy para ser una mierda con él? Si él cambia, pues chingón, y si no, que siga siendo una mierda, a mí no me interesa. Yo hice lo que pude por él, y no me interesa si cambia o no, él es el que tiene que cambiar, yo soy yo. Pero sí, la comida a mí me hizo cambiar, me hizo pensar, ahora sí a usar el cerebro, porque estar encerrado, y de repente estar con custodios, con personas que, porque yo soy el custodio, puedo usar mi poder, porque yo soy el que manda, también te hace cambiar. O sea, como un amigo, fíjate: un amigo, este es flaquito, a cada rato la gente, la misma gente de ahí, que todos deberían ser custodios, todo mundo, le echaba carrilla. De repente un día, que también se drogaba, dejó de drogarse. Todo lo que le daban de comer, se lo echaba, todas las mañanas y a veces en la tarde hacía ejercicio. Lo hizo por seis meses. Fueron seis meses. Luego le rompe la madre a un custodio, casi le saca un ojo, y lo mandan a Valle de Santiago, y ahí se muere, porque allá son cárteles, lo quisieron mamonear y él ya no se dejó, después de ahí ya no se dejó de nada, le pegó al custodio, les pegó a otros cuatro o cinco, y cuando tú te dejas mamonear, te siguen mamoneando, aunque yo sea menos fuerte que tú, también te mamonean, porque saben que no vas a actuar. Pero cuando te mamonean y tú actúas, aunque pierdas, ya te tienen respeto, entonces de ahí ya no se dejó de nada. Pero ya en Valle de Santiago son cárteles, todos tienen una junta, hay unos que tienen armas y todos tienen adentro que no sabe el gobierno, porque si supieran...

Cristina: ¿Y esos temas los cuentan en las obras de teatro?

David Hernández Peña: Esas cosas, esas así, no, más bien nada más echarles por sí, porque es mierda. A los custodios que se pasan de lanza, sí, o agarrarles sus... cómo se dicen... sus defectos, la apariencia, sus... cómo se llaman... sus maneras de hacer, de actuar, que, si dicen una cosa, hacen un gesto o unas palabras que siempre dicen. Entonces ese custodio sabe que estamos hablando de él, y muchas familias...

Cristina: O sea, es de lo local, de lo que están viviendo ahí.

David Hernández Peña: Exacto.

Cristina: Bueno, por hoy es todo, para no aburrirte tanto, muchas gracias.

Entrevista a Gerardo Curiel

27 de septiembre 2022

11:00 am

Gerardo Curiel (Ciudad de México, 1970) es actor, director y maestro, cuenta con una destacada trayectoria en el ámbito teatral nacional e internacional. Formado en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, ha complementado su preparación con estudios en actuación, danza contemporánea y clásica, técnicas circenses, dramaturgia y teatro de objetos, bajo la guía de figuras como Emilio Carballido, Anatoli Lockachouk, Peter Schumann, Eugenio Barba y Mónica Hoth, entre otros. Ha participado en encuentros internacionales y talleres con compañías como el Odín Teatret (Dinamarca) y Bread and Puppets (EE. UU.) Fue integrante de los grupos Teatro de Arena y Cornisa 20, y actualmente dirige Demediado Teatro, agrupación con la que ha desarrollado proyectos escénicos y pedagógicos en Guanajuato y otras entidades del país. Su labor como tallerista incluye experiencias con niñas, niños, adolescentes y adultos en instituciones como el Centro de las Artes de Guanajuato (CEARG), la Secretaría de Educación

del Estado (SEG) y el programa Alas y Raíces de CONACULTA. Destaca su participación en múltiples ediciones del Festival Internacional Cervantino, así como su reciente intervención en el Festival Internacional de Chihuahua y en programas para población migrante en Chicago. Actualmente radica en Dolores Hidalgo, Guanajuato, donde continúa su labor artística, pedagógica y de gestión cultural.

Cristina: ¿Hola? ¿Hola? Espérame...

Gerardo Curiel: Ah, sí.

Cristina: Bueno, pues primero, si me puedes compartir tu nombre, a qué te dedicas, y si conoces el reclusorio en San Miguel de Allende. Y si lo conoces, ¿por qué lo conoces?

Gerardo Curiel: Ok. Bueno, mi nombre es Ángel Gerardo Curiel Moreno. Estudié hasta el quinto semestre de la carrera de Filosofía en la Facultad de Ciencias y Letras de la UNAM. También estudié dos semestres de teatro ahí mismo. Me dedico al teatro desde hace 30 años. Últimamente he estado dando talleres, y el proyecto del CERESO de San Miguel surgió a partir de una vinculación educativa con el Instituto Estatal de la Cultura. Trabajo con ellos desde hace aproximadamente 10 años, dando talleres. Antes trabajaban con la Secretaría, pero ahora les pasaron el programa para los CERESOS. En el Instituto no se conoce mucho el programa, así que ahora estamos acercándonos, viendo cómo debe ser el trabajo ahí. Para mí, el programa cambia mucho cuando se trata de un CERESO comparado con otras instancias. Cambia bastante, sobre todo en la forma de impartirlo para que los participantes no se sientan ofendidos o agredidos. Creo que eso es de lo más importante.

Obviamente, con cualquier grupo al que das talleres, hay que tener ciertos cuidados, pero con ellos es necesario mantener cierta distancia. No puedes vincularte personalmente ni ser abierto sentimentalmente, porque puedes abrir heridas que, si no puedes cerrar, es mejor no tocar. El

programa lleva menos de un año, y hasta ahora hemos tenido buenos resultados. En lo particular, creo que ha sido muy productivo, a pesar de algunos incidentes fuera de mi alcance. La participación ha sido buena y a ellos les gusta mucho.

Cristina: Ok. Oye, ¿tú sabes si realizan actividades artísticas y culturales?

Gerardo Curiel: Están tomando clases de folclore. Tienen diversas actividades donde trabajan, por ejemplo, hacen canastas de plástico o carteras de piel. También tienen un curso con el IECA, donde les enseñaron a hacer carteras de piel. Además, hay talleres de madera, de carpintería, y todo eso lo venden para tener un ingreso y poder subsistir allá. También tienen clases de zumba, pintura, y en ocasiones les han llevado clases de escultura. Les van variando un poco los talleres que reciben.

Cristina: Oye, y tú, pensando en estos talleres y en tu actividad con ellos, ¿cuál crees o cuál consideras que es el objetivo de trabajar como creador, en tu caso escénico, o como artista, con personas privadas de la libertad?

Gerardo Curiel: ¿Cuál creo yo que es el objetivo?

Cristina: Sí, el objetivo.

Gerardo Curiel: Bueno, para ellos el objetivo es tener ciertos beneficios. Por ejemplo, por cada día que toman el taller, se les reduce un día de su sentencia, así que para ellos es importante. Para mí, creo que lo más importante es el aprendizaje como instructor. Nunca había dado talleres en CERESOS, así que el objetivo principal ahora mismo es aprender. Es algo completamente nuevo, con dinámicas distintas desde que entras al lugar.

No tengo otro objetivo más claro en este momento que aprender, observar lo que pasa, y trabajar a partir del programa que ya tengo preparado. Tengo cinco programas diseñados y uno de ellos lo adapté específicamente para este contexto. Aun así, voy improvisando según lo que se necesita. A

veces no se puede seguir el plan, pero sigo aprendiendo. Por ejemplo, la semana pasada les iba a dar dinámicas, pero ellos quisieron avanzar con el texto, así que dedicamos las dos horas a trabajar en eso. Fue diseñar, montar, y mostrarles que valía la pena lo que estábamos haciendo. En ese sentido, voy navegando como puedo, pero básicamente es eso: aprendizaje, Cris.

Cristina: ¿Podrías compartirme algunos ejercicios que realizas con las personas privadas de su libertad o contarme cómo es un día tuyo en el reclusorio?

Gerardo Curiel:¡Ah, mira! Uno de los ejercicios que les puse, y que también les pongo a los niños, es el de calentamiento. Estiramos un poco hacia los costados, hacemos rotaciones del cuerpo y luego les pongo una dinámica que se llama "El Pollo". Empiezo con un pie y canto mientras hago la mímica:

“El pollo, el pollo con una pata,

el pollo, el pollo con las dos patas,

el pollo, el pollo con un ala,

el pollo, el pollo con las dos alas,

el pollo, el pollo con la cabeza,

el pollo, el pollo con la cadera,

el pollo, el pollo con todo el cuerpo,

el pollo, el pollo hace brrrr…”

Ese ejercicio se los puse y rompieron el hielo de inmediato. Se emocionaron, se volvieron locos. Yo no lo podía creer. Hasta los niños a veces me ven raro cuando lo hago, como diciendo “este maestro está loco”. Pero ellos no, ellos lo hicieron, se divirtieron y lo gozaron. Fue una gran forma de romper el hielo, y forma parte del calentamiento.

Luego les pongo otro ejercicio que se llama "¿Qué estás haciendo?" En este, yo hago una acción y la persona a mi derecha me pregunta: "¿Qué estás haciendo?" Mientras sigo haciendo la acción, tengo que responder con otra acción, una que no sea la que estoy haciendo. Por ejemplo, si yo estoy Trapeando, le digo: "Estoy lavándome los dientes." Entonces él pasa, se lava los dientes, y el que le sigue le pregunta: "¿Qué estás haciendo?" Y tiene que contestar con otra acción. Así se va en círculo.

Luego les pongo rondas de concentración, que es un poco como zip-zap, donde se pasa el aplauso o se pasa el aplauso con nombre. También les doy ejercicios donde lanzo la pelota, el famoso ejercicio de la teja y el nombre. Digo el nombre de la persona a quien quiero que se lo manden, y ahí les cuesta un poco trabajo.

Les pongo dinámicas de contar historias en hilera. Se ponen en grupos de cinco y empiezan a contar. Para esto, siempre les planteo el principio básico de improvisación: no negar y no matar. Les explico por qué es importante. Cuando entramos en ese discurso, les digo que, si yo te mato, ya no hay historia. Les pongo el ejemplo de Shakespeare, que en todas sus tragedias siempre mueren personajes, pero la historia corre de manera lineal con muchos sucesos. Entonces, como principio básico de improvisación, no se puede negar ni matar porque no hay continuidad.

Les pongo ese ejercicio de contar historias en hilera y ellos improvisan, aunque sea con una frase pequeña. Comenzamos con cosas sencillas, como "Había una vez un pato," y el siguiente sigue y continúa hasta terminar la historia. El último termina y luego les voy dando estructura: principio, conflicto, desarrollo, clímax y final, para que entiendan la dinámica. Poco a poco vamos improvisando.

Después les pongo otro ejercicio llamado "ronda sin fin," donde uno está al frente y llega otro participante que le asigna un personaje al que ya está en escena. Por ejemplo, le dice: "Señor

cura, señor cura, necesito que me confiese." El que está parado debe justificar de manera clara su salida, no puede decir "Ya me voy," sino algo como: "Voy por la Biblia para confesar," o "Voy por mi hábito para confesar." Sale el que estaba, el que entró se queda, y llega otro para asignarle un personaje. Así se van pasando. Es un ejercicio rápido y dinámico para encontrar personajes. Ellos tienen que pensar qué personaje pueden hacer, y surgen cosas muy interesantes.

Bueno, esos son algunos ejercicios, entre muchos otros.

Cristina: Ok, oye, ¿crees que hay obstáculos al trabajar con personas en reclusión? ¿Cuáles serían, si es que los hay?

Gerardo Curiel: No, no he encontrado obstáculos. Creo que, en la medida en que te comuniques con ellos, ellos se abren y participan. No he encontrado obstáculos. Hay que ser muy franco y directo con ellos, no puedes andar con medias tintas porque ellos lo perciben. En ese sentido, he sido muy franco: "Los ejercicios son así, son así y así." Nunca me han dicho: "Ay no, eso no." Participan, si uno participa, el otro también, quieren volver a participar o que les ponga el mismo ejercicio. Hasta ahora he tenido la fortuna de no encontrar obstáculos con ellos.

Obstáculos sí tengo con el personal administrativo. Por ejemplo, no puedo llevar tantas cosas para trabajar. Hay cosas que me gustaría llevar para hacer ciertos ejercicios, como una cuerda que uso en uno, pero no me la permiten. Ahí sí tengo obstáculos, pero con lo que tengo voy resolviendo.

Cristina: ¿Qué es recomendable y qué no es recomendable al trabajar con personas privadas de su libertad?

Gerardo Curiel: Creo que lo más recomendable es que llegues en la actitud de que te vas a divertir con ellos. La franqueza es muy importante; tienes que entrar con esa actitud, no puedes llegar a medias tintas. Eso es lo más importante: que entres con la intención de estar con ellos y

que se sientan abrazados. También creo que eso es algo muy importante que tiene el arte; cuando entras a un taller o algo así, el arte te abraza de alguna manera. Ellos también lo perciben mucho. Por ejemplo, ahora me los imagino: gente grande, pelona, con muchos tatuajes, que a simple vista te pueden parecer intimidantes, pero cuando estás en contacto, ves cómo rompen esa imagen. Son gente muy frágil. En uno de los ejercicios de contar historias, crearon una historia donde iban corriendo en un parque y los agarraron. Uno dice: "Pero yo soy muy listo", y el otro responde: "Pues no eres tan listo, porque por eso estás aquí". Entre ellos empiezan a descubrirse, y dejamos ese ejercicio ahí. Yo ya no participo en eso porque no me gustaría dar pie a cosas que no sé resolver todavía, al menos no hasta tener más tiempo de aprendizaje con ellos.

En ese tipo de ejercicios se suscitan cosas, pero quedan en el chacoteo, en romper el hielo. Se dicen entre ellos: "No te conocía esta actitud" o "No te conocía esta faceta", y se aceptan. Están conscientes de que nadie más se entera de lo que hacen, pero entre ellos se genera un vínculo favorable. Siempre es abierto, totalmente abierto a las dinámicas y al juego.

Cristina: Oye, ¿conoces otros creadores o grupos de teatro penitenciario o que trabajen a través del teatro en reclusorios?

Gerardo Curiel: Sí, tengo una amiga que se llama Eugenia Cano, que dio taller hace unos cinco años. Con ella me comuniqué y le pedí consejos para abordar el taller. También está Pedro Sosa, del grupo Titirita tara, quien da talleres de títeres. Él trabaja en Valle de Santiago, y para él es un poco más complicado porque tiene que pedir o llevar el material, el cual debe ser específico, sin elementos punzocortantes, lo que dificulta la elaboración de títeres.

Por ahí también conozco a una amiga que se llama Norma, quien dio un taller de pintura, artes plásticas más que nada. Hay bastante gente haciendo este trabajo. Creo que Roberto Montoya

también ha dado clases en reclusorios; él es muy buen amigo, está en Ciudad de México y ha trabajado en Santa Martha Acatitla.

Cristina: Oye, y hablando de Santa Martha, ¿conoces o has escuchado hablar del trabajo de la compañía de teatro penitenciario del Foro Shakespeare?

Gerardo Curiel: No lo conozco bien, he escuchado que existe, pero no he tenido tiempo para investigarlo. Sé que el programa en Santa Martha tiene bastante proyección.

Cristina: ¿Cuál dirías que es el elemento más importante al trabajar con los reclusos?

Gerardo Curiel: ¿El elemento más importante? ¿A qué te refieres específicamente?

Cristina: A esa acción, actitud, forma o estrategia que aporta tu trabajo con ellos a la realidad en reclusión.

Gerardo Curiel: Creo que hay que llegar siempre con una estrategia, con dos o tres opciones para poder trabajar con ellos. Sí hay que planear el taller, no llego improvisado, improviso sobre lo que hay y sobre lo que voy trabajando. Si esas estrategias no me sirven, al menos ya tengo una base que puedo modificar inmediatamente. Pero creo que sí hay que trabajar con estrategia, no puedes llegar improvisado porque el espacio y las circunstancias te comen; te puedes sentir muy vulnerable. Entonces, de alguna manera, llegar con un programa ya hecho es una ganancia. De hecho, yo tengo el programa de las 16, 17 sesiones completo y a partir de ahí me baso para hacer otros programas, evaluando la circunstancia de cada situación.

Te comentaba que en la quinta o sexta sesión hubo un motín, y la mayoría de los participantes estuvieron involucrados. Mis primeros actores los mandaron a otro edificio, así que tuve que reiniciar todo. No retomé el programa desde la base, sino que adelanté para trabajar con el texto, ver qué les gustaba y sus inquietudes. Ahora voy con la estrategia para trabajar con ellos mucho más rápido, ya no voy tan lento.

Cristina: ¿Tú ya conocías espacios carcelarios?

Gerardo Curiel: No, bueno sí… cuando vivía en México, estaba en el INBA como asistente de un maestro, y me invitaron a un proyecto en CERESOS, por parte de la Comisión de Derechos Humanos. Eso fue cuando tenía unos 20 años. Fuimos a dar unas funciones de Clown y fue una experiencia muy rica. Todos los ejercicios de clown eran del blast card, del sape y cosas así. Para ellos fue algo violento, pero se reían, aunque no sabían si reírse o no. Había un sketch con un colchón, donde dos clowns se peleaban por él y hacían acrobacias y juegos. A los presos no les parecía gracioso, pero sí atractivo. El aplauso fue muy bueno.

Cuando ellos se acercaron dijeron: "Ustedes están viviendo lo que nosotros aquí adentro, de pelearse por las cosas". Lo dijeron muy real, para nosotros era parte del juego, pero dentro de esas dinámicas creo que ese sketch fue de los más fuertes y a veces dudábamos si quitarlo.

También teníamos otro clásico llamado "El pelotón", que aplaudían mucho porque el policía hacía cantar a cinco personas. Conforme desafinaban, los sacaba y les disparaba fuera de escena. Al final, el último no podía cantar, y el policía desafinaba, lo sacaba y le disparaba. Salía el preso y todo el público aplaudía con locura. Fuimos a dos o tres reclusorios y la experiencia cuando tienes 20 años es súper chida.

Después tuve otra experiencia en Guanajuato, cuando colaboraba con Cornisa. Dimos presentaciones de mariachi clown, creo que sólo fui a dos. Ahí fue muy fuerte porque nos revisaban todo, no podíamos meter cosas como pistolas o cinturones. Ellos tenían que estar en sus celdas, arriba, mientras nosotros estábamos en el patio. Nunca sentimos las reacciones de ellos, no supimos qué pasó.

Eso fue en un reclusorio de Guanajuato, quizá en Irapuato, hace muchos años.

Y con los talleres, dimos "La vaca que se creía mariposa" en Pachuca, con Lorena y yo, hace muchos años. También dimos una pastorela. Ahí los tenían muy controlados, les decían: "Siéntense y vean". La gente no se reía hasta que el guardia les decía que podían hacerlo. Esa tensión siempre existe, es como el pan nuestro de cada día. Para mí fue muy sorprendente ver cómo siguen una línea que no cambian hasta que alguien se lo indica.

Por eso, en el taller establezco un rompimiento constante, cambio dinámicas, rompo el hielo, que se rían y se sientan a gusto todo el tiempo. Al final se van cantando una canción que veníamos trabajando, "el pollo, el pollo, te voy a hacer pollo…". Ha sido una experiencia muy grata para mí como instructor, porque hay más consciencia. Creo que los años me han permitido tener más consciencia de situaciones que antes no tomaba en cuenta.

Esta etapa como instructor y visitando los CERESOS me ha resultado muy placentera. Creo que también al dar funciones la visión cambia porque hay más acercamiento.

Cristina: Oye, y bueno, ya sólo faltan dos, ¿conoces o has escuchado hablar del trabajo de Jorge Correa?

Gerardo Curiel: No, no lo conozco. ¿Quién es Jorge Correa?

Cristina: Pues lo llaman el padre del teatro penitenciario en México.

Gerardo Curiel:¡Ah, ok!

Cristina: Y es de Guanajuato, yo tampoco sabía mucho, lo conocí por Mónica.

Gerardo Curiel: ¡Ah, mira!

Cristina: Y la última tiene que ver con la reinserción social. ¿Conoces sobre reinserción social? ¿Qué sería para ti la reinserción social?

Gerardo Curiel: Pues creo que tiene que ver con la rehabilitación del ciudadano que está dentro. Cumple con muchos lineamientos, como capacitaciones, para que ellos vayan cumpliendo su

condena. Para algunos no es reinserción, es totalmente otra cosa; algunos, los que ya se van a quedar ahí, de alguna manera ya no están obligados a tener esa reinserción.

Pero los que cumplen poca condena, que generalmente son los que toman los talleres, sí están muy conscientes de que hay que trabajar para tener dinero, y es lo único que piensan: para mandar a su familia o para salir rápido de ahí. Pero es muy complejo, porque cuando salen, muchos, la mayoría según las estadísticas, regresan. Entonces, no sé si la reinserción que se aplica sea la más adecuada.

Creo que tendría que investigar más a fondo para entender por qué no funciona y por qué se usan ciertos métodos que podrían ser más útiles.

Por ejemplo, una de las coordinadoras no quería que un tipo estuviera ahí porque no le gustaba cómo la trataba. Ese tipo toca la guitarra, y ahora que ya no está, el chavo Erick, que toca la guitarra dentro de la obra, con esa trabajadora social no tiene problema. Y yo lo veo, y lo veo bien, no veo falta de respeto ni nada.

Eso es algo muy extraño, porque cuando rompes el hielo de manera escénica, dices: "¿Por qué estás aquí?", gente con mente tan brillante... bueno, ni tan brillante porque están ahí, pero dices: "¿Qué hiciste?" Te dan ganas de preguntarles… y en eso ando, ¿les preguntaré luego? Pero ya digo que no, mejor no, y no me clavo en eso.

Porque si los ves, no todos son iguales. Hay unos que sí se ven totalmente que han hecho algo muy fuerte. Pero hay otros que dices: "¿De verdad estás aquí por algo que hiciste? ¿Habrá sido muy fuerte?" Hay gente que ha sido muy cálida en el trato y se te enchina la piel, dices: "¿Qué hiciste?"

No sé. Y ahí la reinserción, creo que el teatro sí puede aliviar eso. Por ejemplo, trabajo ejercicios de respiración para que se relajen, que cierren los ojos, que interioricen, que no se muevan.

Les pongo un ejercicio que es de “cable-tierra”, que me lo enseñó Ana María Muñoz: estar parado, cerrar los ojos, hacer como una fotografía del esqueleto y que el cuerpo no haga nada, sólo percibir la respiración. Ese ejercicio dura unos cinco minutos y ves cómo se relajan.

Creo que el teatro puede apoyar mucho en ese sentido, pero necesito realmente profundizar más y estudiar los esquemas de reinserción y todos los lineamientos que tienen los CERESOS. Sí creo que voy a continuar, necesito más investigación.

Cristina: Pues estas son las preguntas, gracias. Voy a parar aquí la grabación. Gracias por tu tiempo y respuestas.

Entrevista a Denise Anzures

14 de junio 2024

11:44 am

Denise Anzures es periodista, investigadora y docente especializada en teatro. Maestra en Pedagogía e Investigación Teatral por la ENAT-INBAL, ha trabajado en difusión, producción y gestión cultural en instituciones como el INBA y el Centro Cultural Helénico. Ha colaborado con figuras destacadas del teatro mexicano y coordinado giras internacionales, festivales y publicaciones especializadas.

Desde 2014 desarrolla proyectos de teatro penitenciario, centrados en escritura y producción escénica con personas privadas de libertad. Es investigadora del CITRU-INBAL, docente en la ENAT y miembro del Consejo Académico del CITRU. Su trabajo se enfoca en el teatro como herramienta política, pedagógica y de resistencia.

Cristina: Cuéntame sobre tu experiencia y tu conocimiento sobre el trabajo con personas privadas de su libertad. Y a partir de esto, voy lanzando las preguntas.

Denise Anzures: Ok. Bueno, Cristina, mira, en realidad todo surge porque desde hace 15 años aproximadamente he estado cerca del fenómeno del teatro penitenciario, primero como jurado de puestas en escena en el Instituto Nacional de Bellas Artes, donde nos invitaban a varios centros de reclusión en diferentes partes del país, no solamente aquí en la Ciudad de México, y tuve oportunidad de conocer de cerca ese territorio. Primero con las puestas en escena yo me asombraba a veces de la potencia actoral de los propios internos que no tenían una formación profesional, sino que era producto de algunos talleres o cosas muy pequeñas y eso me sorprendió, entendiendo que la técnica que ellos tenían no era aprendida, es decir, provenía de otros territorios mucho más íntimos. Me parecía que veía ahí cosas plagadas de vivencias propias de mucha violencia y de experiencias límite, que era lo que me llamó mucho la atención. Posteriormente me invitaron a ser jurado del Concurso Nacional de Dramaturgia Penitenciaria algunos años, unos tres o cuatro años, y eso me resultó aún más interesante, porque los escritos o las obras de teatro que intentaban formular, más allá de que estuvieran escritos con cierto nivel —eso no era lo que me interesaba—, eran escritos que se hacían con una convicción muy firme y sencilla, que era lo que me empezaba a sorprender. Me di cuenta que estas mujeres y hombres tenían una vida interior muy rica y que era necesario darle otra salida a todo ese mundo, que estaba ahí plasmado tanto en el ejercicio escritural como en el de la propia actuación. La primera pregunta que me hacía era: ¿cómo podíamos darle salida de una manera mucho más seria a todo este ejercicio que estaba ahí? Porque era realmente algo que estaba, pero no se miraba desde un punto de vista estético.

Cristina: ¿Cómo surgen estos ejercicios cuando tú llegas? O sea, que ya estaban, entiendo, ¿cierto?

Denise Anzures: Sí, claro. Eso estaba ahí, pero no pasaba mayor cosa, se daba el premio y ya no pasaba más nada. Yo realmente creo...

Cristina: ¿Tú sabes cuándo se inició, más o menos?

Denise Anzures: Sí, esto tiene aproximadamente 35 años, Cristina, que viene sucediendo. Es un programa que hizo el Instituto Nacional de Bellas Artes con la Secretaría de Gobernación, era parte de los compromisos sociales del INBA, un programita que estaba ahí, que se atendía, que cumplía sus expectativas institucionales y fin, se acabó.

Cristina: ¿Y el nombre del programa es...?

Denise Anzures: Concurso Nacional de Teatro Penitenciario. Así como hay Concurso Nacional de Poesía Penitenciaria, de Dibujo Penitenciario, son, creo, cuatro las áreas que manejaban. Entonces, lo primero que empecé me costó muchos años ir formulando un marco teórico que le diera sustento.

Y me di a la tarea de investigar otros territorios de la creación que no estuvieran solo territorializados en México, sino que abrí la posibilidad de ver otras experiencias dramatúrgicas. Con el paso de los años me di cuenta que era muy vasto y muy rico. Empecé a indagar sobre, por ejemplo, escritores que habían estado en la cárcel y que tuvieron una pluma muy importante, aquí en México, nada menos que *Apando* escrito por José Revueltas, Lizardi, muchos escritores mexicanos. Posteriormente, claro, me fui hasta Oscar Wilde, caminé por Oscar Wilde, caminé por Jean Genet, todos estos escritores que de alguna manera lograron escribir obras dramáticas al interior de una cárcel. Primero había que conceptualizar en un marco un poco político y social. Hablé también de líderes sociales que estuvieron ahí y pudieron lograr, a través de la pluma, grandes ejercicios escriturales. Hice ese recorrido. Luego recurrí a Sade, porque él también tiene muchos ejercicios escriturales. Y luego me fui acercando poco a poco a Michel Foucault, que

hablaba de Vigilar y Castigar. Hice todo ese recorrido para que hubiera una salida con un peso teórico importante y que pudiera generar algo.

En ese intento descubrí Casa Calabaza, por ejemplo, esta obra de Maye Moreno, que Isabel y yo, cuando la leímos, vimos y descubrimos que había una veta tremenda, interesante, poderosa, con una escritura de mucha convicción. Y entonces empezamos todo ese ejercicio.

Y todo ese trayecto fue junto al proceso de creación de Casa Calabaza. Digamos que todo ese proceso no nace solamente de una intención meramente artística, sino que nace, evidentemente, después de un recorrido, de una investigación que no tenía forma, por supuesto, pero que venía. Entonces, Casa Calabaza me ayuda a reformular y darle sustento a esa premisa principal que era, evidentemente, la que yo... Escribir desde el encierro es un acto poético y de resistencia. Esa era la premisa, y Casa Calabaza me da la respuesta a eso. Luego, claro, viene la segunda parte que todavía no he desarrollado muy bien, que es la parte pedagógica, que tiene que ver... La parte pedagógica desde el sentido de las estéticas del dolor, como otra ventana que se abre, que todavía está ahí caminando apenas.

Cristina: Ok. Oye, cuéntame para ti, como creadora y como investigadora también, ¿cuál crees que es el objetivo de trabajar con personas privadas de su libertad? ¿Cómo definirías tu objetivo de estar ahí?

Denise Anzures: Bueno, yo creo, Cristina, que mi objetivo en realidad era visibilizar esos ejercicios escriturales por su propia pertinencia social y política, ese es el objetivo principal. Cómo visibilizar todos estos ejercicios cuando se tiene, cuando se ha visto que hay pertinencia social, política y estética, además, en todo este panorama. Eso es lo que te puedo decir con respecto al objetivo.

Cristina: ¿Podrías compartirme los ejercicios, las formas en las que trabajas cuando estás dentro? Pienso en Ventana, por ejemplo, cuando llegas, ¿cuántos han sido los talleres? ¿Cómo ha sido esta experiencia ya estando dentro?

Denise Anzures: Sí, fue un aprendizaje de ida y vuelta, Cristina. Habíamos planteado una pedagogía mucho más comunitaria, mucho más colectiva, en el sentido de escuchar, de escuchar mucho y dialogar. Esa fue la premisa del taller, que se tituló Palabras cautivas, que era formular con ellas, no nosotros hacia ellas, sino ellas, unos ejes testimoniales de sus experiencias. El tema era libre, ellas podían plantear ejercicios testimoniales, no porque habían llegado, eso nunca se planteó, porque estaban ahí tampoco se planteó. Fue libre, y ahí hubo experiencias muy interesantes porque empezamos el taller con 20 personas, éramos bastantes, y al paso del tiempo te das cuenta que la dinámica dentro es muy compleja para ellas. Primero porque muchas no iban por citas en el juzgado, entonces no asistían o dejaron de ir, porque su carpeta es complicada, tenían que ir con el juez, regresar, venir, esa es una complicación para ellas en este tipo de actividades. Otro tema tiene que ver con la comida, que no es adecuada, entonces muchas compañeras decían que no podían estar tal día porque les iban a traer comida, y llevar comida les toma toda la mañana porque tienen que esperar, revisar cada parte de lo que los llevan, para ver si no tienen algo prohibido, en fin, una serie de cosas complicadas que viven ahí. A veces amanecen muy deprimidas, entonces no van así. Estuvimos lidiando con esas circunstancias que forman parte del contexto donde ellas están, que es muy complicado.

Nos quedamos con cinco personas, entre ellas Maye, que aún no había salido, estaba próxima a salir. Con ellas cinco que aguantaron hasta el final, que decían: “yo sí quiero escribir, necesito escribir, necesito decir”. Fue un taller que duró tres meses y terminó durando casi ocho, Cristina, por todo esto que te comenté y también por circunstancias que viste reflejadas en la obra. Por

ejemplo, un día llegamos para una actividad importante y no pudimos hacerla porque nadie nos avisó que iba a ir Televisión Azteca a entregar bolsas con shampoo y otras cosas. Había cámaras y decanos muy pomposos mientras las internas recogían las bolsas y les tomaban fotos. Las compañeras del grupo no estuvieron porque para ellas representa algo... Sí, es significativo recibir una bolsa con shampoo, crema o buena pasta de dientes. Me sorprendía ese tipo de experiencias que suceden ahí.

Se atravesaron muchas circunstancias, fue muy complicado y complejo, pero finalmente se logró generar una dinámica que atravesaba lo colectivo, pero también una suerte de ternura, no solo de ellas, sino de todas. Así empezamos a escribir con acompañamiento, un acompañamiento de nosotras hacia ellas, y se lograron formular estas historias que son las que aparecen en *Ventanas*. La historia de Maggie no la incluimos porque era complicado tener otra actriz; era una obra que ya había escrito, un poco larga, pero sigue siendo buena. Maggie es muy buena dramaturga, escribió ahí una obra llamada *Zelda IV*, muy pequeña, pero poderosa.

Así fue como lo hicimos, lo que viste en la puesta en escena de *Ventanas* son las historias tal cual, no metimos mano. Ahí mismo, dentro, fuimos puliendo con ellas. No se cambió ni una coma. Claudia Romero hizo las transiciones y metió a las talleristas como un elemento de transición entre historias. Trabajamos mucho ese aspecto porque a mí me atoraba que nosotras no debíamos ser protagonistas, para nada. En esta segunda temporada le pedí al director que puliera esa parte, que nos invisibilizara lo más posible, porque lo importante eran las historias de ellas. Pero no había manera de no hacerlo porque era la transición, sino, ¿cómo pasamos de una historia a otra? Esas transiciones se limpiaron lo más posible para que desapareciéramos del mapa, la verdad, Cristina. Pues eso.

Cristina: ¿Y este taller fue una iniciativa de ustedes? ¿Alguna institución detrás? ¿Cómo se da y cómo se hace esta gestión para poder llevarlo al reclusorio?

Denise Anzures: Sí, esta gestión fue mía, Cristina. Ya tenía muchas ganas de hacer este ejercicio con ellas, donde estuviera Maye, por supuesto. La gestión siempre es muy complicada, muy desgastante, con permisos, escritos, oficios, explicando todo, porque muchas veces no entienden mucho. Nos decían que sí, que darían fecha de entrada. Fue interesante porque estábamos en pandemia, ya con un poco de salida, pero todavía había pandemia, y me sorprendí: "Uy, entramos en plena pandemia". Fue una iniciativa del colectivo escénico El Arce, que yo encabecé, porque el colectivo tiene en su hacer artístico y compromiso social esa parte, la de seguir trabajando con comunidades que me parecen fundamentales. Fue muy trabajoso hacer estos trámites con la Secretaría del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México, pero se logró.

También la idea de imprimir un libro era fundamental para mí, porque esto era un hacer del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Cada dos años el INBA imprimía un libro con las obras ganadoras y desafortunadamente dejó de hacerlo hace años. El último libro que coordiné fue *Libertad entre muros*, que fue la última publicación en 2009. Después dije: "Vamos a hacer un libro con estas obras". En una feria del libro en el Zócalo decidí buscar editoriales y presentarles el proyecto para ver quién se animaba. Ahí encontré al hijo del A guisote, que hace cosas muy interesantes, les planteé el proyecto y les gustó, pero no tenían dinero. Fue padrísimo esa colaboración porque ellos abanderan un poco el pensamiento de Flores Magón, que estuvieron en la cárcel y generaron toda esa teoría política, y a él le encantó la idea. Así lo hicimos y eso le dio una dimensión política más fuerte a lo que significa escribir en una situación de encierro.

Cristina: Oye, y entonces hacen este taller. ¿Es el único taller que has hecho dentro?

Denise Anzures: Sí, vamos por el segundo taller el próximo año. Pero realmente esto era un universo muy femenino, porque así lo planteamos, pero me interesa también trabajar con hombres. Me interesa mucho el centro penitenciario Tepepan porque es una población distinta. Me interesa trabajar ahí; el centro de Tepepan es de mujeres, pero con un perfil completamente distinto.

Cristina: ¿Cuál es la diferencia?

Denise Anzures: Ahí, por ejemplo, hay mujeres que tienen condiciones mentales, no necesariamente inhabilitadas, pero ciertas condiciones mentales muy particulares, eso me interesa mucho, también en el ejercicio escritural, por supuesto. Una de las autoras que me resultó fascinante fue Sarah Kane, dramaturga inglesa con una condición mental particular, creo que esquizofrénica, no lo recuerdo bien. Generó obras muy interesantes. ¿Tú lograste ver alguna? Tiene un libro de obras. Vi algunas aquí en México, que hicieron, y fueron muy interesantes. Sarah Kane me trastocó mucho porque su premisa era, por ejemplo, en Inglaterra le decían "lúdicos" a lo que hacía. Traducido al español, es "teatro en la jeta".

Eso me lo traje porque es una escritura que te pone en la jeta y te descoloca, por eso me interesa mucho entrar a Tepepan y hacer ese tipo de ejercicios.

Cristina: ¿Y tú seguirías llamando a esta práctica de teatro dentro, con y para personas privadas de su libertad, teatro penitenciario? ¿Crees que sigue siendo válida esa denominación?

Denise Anzures: Ya no, Cristina, ya no le pondría ese nombre. Es una discusión que todavía no tengo definida, pero ya no debe ser teatro penitenciario, es teatro, creación, dramaturgia. No sé cómo nombrarlo. Le hago mucho caso a lo que dijo Miguel Ángel, que ha hecho mucho trabajo penitenciario. En uno de los coloquios abordaron este tema y él decía que penitenciario tiene que ver con penitencia, con castigo, con cumplir una pena, y eso no debería ser así. Tampoco debe

pasar por la rehabilitación social, algo que yo he dejado de lado hace tiempo. Cuando te dicen "vamos a rehabilitarlos", ¿a quién? ¿A ustedes? Es como dignificar esos conceptos que se han venido elaborando en muchos lados. Las chicas que piden asesoría para tesis sobre teatro penitenciario hablan de rehabilitación, y yo les digo que no, no están entendiendo nada. Es una dignificación de los territorios, otro territorio. Estoy de acuerdo contigo, Cristina, eso no debe estar ya en el lenguaje ni en la investigación. Pero no sé cómo nombrarlo, habría que buscar.

Cristina: Hasta ahora, lo más cercano a lo que he llegado, y por eso te lo planteaba así, es "teatro con y para personas privadas sin libertad". Hasta ahí he llegado, me he quedado ahí, no lo he logrado definir mejor, pero estoy en esa conciencia. Por eso me parecía importante preguntarlo, para saber cómo lo están viendo quienes lo hacen, quienes están ahí en el campo de batalla, porque nosotras, como investigadoras, lo vemos desde afuera y son ustedes quienes tienen la experiencia y la voz. Por eso era súper necesario escucharlo. Otra de mis preguntas tiene que ver con: ¿en función de quién consideras que está esta práctica artística dentro de las prisiones?

Denise Anzures: No entendí muy bien, Cris. ¿Puedes repetir?

Cristina: Uno de los planteamientos que traigo en mente es: ¿puede estar en función de la rehabilitación o reinserción social? Y que entonces la institución lo vea como "les estamos dando cabida" y se va a acabar pronto. Te planteo la pregunta de nuevo, te la mando otra vez: ¿Está en función de la reinserción social? ¿O está en función del creador o creadora que va a hacer un trabajo con un objetivo específico? ¿O está en función realmente de las personas privadas de su libertad que necesitan hablar, reír, denunciar, demandar, etc.? Eso es un poco lo que quiero saber. Para ti, con la experiencia que tienes, ¿dirías que está en función de quién o quiénes? Voy a enviarte el link otra vez.

Denise Anzures: Sí, estaba pensando tu pregunta, Cristina, y creo que aquí hay dos temas. Uno son las instituciones que fungen como directrices, producto de que ellos tienen el programa y los recursos económicos. Pero aquí ha pasado algo muy interesante: el fenómeno del teatro en espacios de privación de la libertad empezó a deslindarse de esa directriz que marca la propia institución, y eso me parece muy sano, porque tú sabes que todo lo que el Estado toma como suyo, lo oficializa, y pierde la condición social, de lo social y de lo político. Aquí me parece muy interesante que sí hubo, sobre todo hablando de colectivos y grupos artísticos independientes, que empezaron a mirar esos territorios desde otro lugar, que no fuera el oficialismo. Entonces, me parece que hoy por hoy hay una institución, pero hay una colectividad afuera que está mirando con otros ojos este territorio y se lo ha venido apropiando, y eso me parece muy interesante, fundamental.

Tan es así, que ahora puedes ver la cantidad de colectivos que trabajan de manera independiente en esto. Ahora bien, aquí hay una problemática importante: el término investigación-creación, es decir, cómo los grupos, hablando también de mí, o sea, cómo el colectivo escénico El Arce aborda este fenómeno desde una óptica de investigación-creación, porque no se trata solo de ir a generar algo, debe haber una mirada mucho más crítica de lo que queremos hacer en esos espacios.

Tener los objetivos muy definidos, premisas claras. Este territorio genera mucha inquietud en las personas. Lo vimos en el taller que dimos hace poco.

Dimos otro taller, pero no a las internas, sino a actores, gente interesada en el tema. Van un poco jalados por decir: esto me llama la atención, me genera algo, pero no sé cómo nombrarlo, no sé qué está sucediendo. Me parece que una de las condiciones es dar la vuelta, es una especie de investigación-creación de otra manera. No podemos construir nada si no.

Me parece muy interesante lo que se empieza a formular desde el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Zigli, por ejemplo, cómo en los seminarios que tuvimos con la maestría, donde yo exponía estas inquietudes, logramos formular una suerte de poéticas de la exclusión, o poéticas del encierro. Cómo darle salida desde estas poéticas al tema, por ejemplo, de los afectos, que no solo pasan por el amor o la ternura, sino también por la venganza, la ira, el enojo, la desesperanza. Cómo asociar estas poéticas al cuerpo de las mujeres que viven en estos espacios de privación de la libertad. Eso me parece una premisa muy interesante de investigación que estos colectivos deberían retomar.

Entonces, a partir de ahí, Cristina, lo que quiero hacer es un coloquio el año que entra con el Centro de Investigación Teatral, invitando a personas que han trabajado estos espacios.

El coloquio tiene por nombre, que lo pensé y les gustó, "Sin Piel", poéticas del obsceno, todo lo que tiene que ver con la poética del dolor. Esa premisa de investigación da oportunidad a la creación en estos territorios. Te podría contestar así: la institución ahora la siento como algo aparte, se quedó chica frente a estas expectativas que se construyeron afuera. La institución, como en muchas cosas, está atravesando una crisis bárbara, no tiene directrices, no ha formulado un proyecto cultural importante ni interesante en términos artísticos o estéticos.

También me parece importante regresar con estos colectivos o con algunas personas a las que he asesorado, porque creo que se debe tener una postura política ante lo que uno está mirando. Si no se construye eso, no hay manera de fortalecer un marco teórico. Pero está bien, porque se está generando, y creo que desde el centro de investigación se pueden dar elementos y herramientas para que estos colectivos tengan más material para trabajar. Además, no hay evidencia teórica; nada se ha construido apenas. Creo que se puede generar algo mucho más interesante.

Cristina: ¿Cuáles son estos colectivos que podrías nombrar, que conoces, que sabes que están en esto? ¿Tienes identificado dónde están? ¿La mayoría son en la Ciudad de México? ¿O responden a esa constante de centralizar?

Denise Anzures: No, sí conozco. En Guadalajara hay varios colectivos que me contactaron en algún momento. De hecho, una chica de Guadalajara nos contactó porque tiene un hermano en la cárcel; ella hizo un trabajo y lo presentó en la Muestra Nacional de Teatro del año pasado. Bueno, tú misma, Cristina, aquí en México hay mucha gente, muchos colectivos muy interesados en el tema. Ahora no recuerdo el nombre de un chico que ha trabajado mucho con centros penitenciarios. Están, pues, propiamente el Foro Shakespeare y Santa Martha, toda esta gente que ha venido trabajando en ello, por ejemplo, que también ha estado muy activo en esto. En Colima, estuvimos también; entramos a la penitenciaría y ahí se está trabajando. Sí hay, por supuesto, pero falta enmarcarlo teóricamente, darle sentido a lo que hacemos, que no sea meramente algo pretencioso, de decir "yo quiero entrar y enseñarles cómo rehabilitarse", porque eso todavía está en el aire, que es una de las premisas que el INVA, la institución, planteó finalmente: un programa que sirva para la rehabilitación social. Ese discurso oficial hay que desecharlo, porque no nos sirve a nosotros como investigadores de este fenómeno.

Cristina: Entonces, aquí es bien importante también, ¿qué sería? Una de las preguntas en estas entrevistas que he estado haciendo es, justamente, ¿qué es la reinserción social para ti? ¿Tiene cabida en esta actividad? Y si no la tiene, ¿por qué no?

Denise Anzures: Sí, mira, yo en principio utilizaba ese término, pero claro, toda esta experiencia que he venido viviendo me hizo dar cuenta, con el paso del tiempo, que ese término era francamente inadecuado, porque lo que estábamos construyendo con ellas era, además de un programa o un marco, una mirada más pedagógica, más cercana a Freire, que habla, por supuesto,

de cómo dignificar los territorios, de la construcción del sujeto, de la capacidad de subjetivación del sujeto. Toda esa lectura me hizo entender que hablar de rehabilitación social era seguir repitiendo esos discursos oficialistas, o si quieres, hegemónicos, que muchas veces tenemos sin darnos cuenta. Yo pensaba más en una suerte de dignificación de los espacios.

No tanto de las personas, sino de los espacios que habitan, porque me parece que, y bien lo dice Natasha, que acaba de salir, la cárcel, el adentro y el afuera es lo mismo, es un poco lo mismo. Las circunstancias son distintas, pero había que eliminar ese tipo de prejuicio: que quien está adentro es diferente porque está adentro, y yo afuera. Entonces, ¿cómo quitar esos muros simbólicos desde ahí? Pienso que más que rehabilitación es dignificar esos espacios, porque tampoco hablar de la condición económica o familiar de las personas nos hace diferentes. Por ejemplo, Maye tuvo una condición familiar muy particular, pero también la puedo tener yo, también la puedes tener tú. Es como ir quitando esas barreras. La tragedia familiar de Maye, ¿cuántas tragedias familiares no conocemos? Creo que tiene que ver más con dignificar los espacios, los territorios que habitamos, y no solo en la cárcel.

Sí, en general.

Cristina: ¿Cuál sería el mayor obstáculo al que te has enfrentado al trabajar con personas privadas de su libertad? ¿En términos personales o institucionales? ¿Cuál es ese obstáculo o esos obstáculos que a veces hacen pensar si seguir o no? Y en contraparte, ¿cuáles han sido las riquezas de este trabajo?

Denise Anzures: Los obstáculos en términos personales, como compañera o compañero, son los que te mencioné: tienen muchas dificultades emocionales, de pronto se deprimen muchísimo, hay muchas recaídas, no tienen la ayuda necesaria adentro, entonces se deprimen horrible y no van. Tienen esas condiciones que te platiqué antes, pero a pesar de todo siempre hay una actitud de

echar para adelante. Hay mucha necesidad de decir, de hablar, y eso me parece muy importante, el diálogo. Por ejemplo, a veces no hay mucha capacidad de organización, de decir "tengo una obligación a las 11 de la mañana o a las 2 de la tarde", y sueltan muy fácil por las propias condiciones personales, pero también por las circunstancias que se viven adentro, que son muy complicadas.

Ese fue un tema; fueron ocho meses muy cansados, pero las que se quedaron se echaron para adelante, y las que se rezagaron, pues fue por todas estas condiciones que te comenté. Eso es complicado, requiere mucha paciencia, resiliencia, tenacidad de decir "esto lo voy a hacer porque lo voy a hacer". Además, dimos cinco meses más de taller, y para nosotras también fue muy cansado, Cristina, tener que ir, esperar dos horas afuera para poder ingresar. Eso también fue agotador, pero teníamos claro que era así y había que seguir adelante. Es complicado y desgastante.

El otro tema tiene que ver con las instituciones, que están, te digo, perdidas. Son poco empáticas, no entienden, son poco sensibles a los temas. Me parece que Bellas Artes y el INBA están atravesando una crisis tremenda; antes tenían directrices claras y una visión cultural definida, y ahora andan dando tumbos. Entonces, acercarte, pedir apoyo, ya no se puede. Eso es algo que como colectivo ya dejamos un poco de lado. Estas son las dificultades, pero realmente lo que nos ha generado todo esto es una riqueza vasta e interesante, porque también ayuda a construir colectivo. Nos ha ayudado a entender internamente qué significa hablar de colectividad, equipos, resiliencia y generosidad. Me parece que de ellas hacia nosotras también hubo mucha generosidad y paciencia.

Yo rescataría eso, que vuelve a pasar por los afectos. Lo artístico está intrínsecamente relacionado con eso, pero yo destacaría la construcción de una poética de la ternura, totalmente de las compañeras, y que también aprendimos mucho de resiliencia, sobre todo.

Cristina: Y ahora cuéntame cómo fue tu experiencia ya para llevar a escena Casa Calabaza.

Denise Anzures: Ay, Cristina, voy a ser muy breve. Fue muy difícil, cansadísimo, agotador. Estuvimos a punto de tirar la toalla muchas veces porque, cuando ya teníamos la obra terminada, tocamos muchas puertas y todo el mundo veía el proyecto y decía: "No, no, vengan después". Nos rechazaron por todos lados. Ya en la última intentona, decidimos ir con Toño Zúñiga a carretera 45 a proponerle el proyecto, y esperábamos que nos dijera: "Regresen el año que entra". Pero Toño nos dijo: "Les doy dos funciones para que la presenten, hagan su ejercicio, queden contentos estos chicos y se vayan a su casa". Entonces, nos pusimos muy contentos porque nos dieron esas dos fechas, en noviembre de 2016.

Y todavía en nuestra locura dijimos: "Que venga Maye". Fuimos con toda la ingenuidad con el secretario de Seguridad Pública de la Ciudad de México, que afortunadamente había estudiado teatro, fue alumno de Tavira, un tipo sensible. Fuimos cinco días antes del estreno, pensando que nos iba a rechazar, y le dijimos: "Esto es el proyecto, queremos que venga Maye a ver la obra". Él nos miró con una sonrisa particular y dijo: "Sí, sí, sí, la voy a sacar". Y fue así, en serio. Solo necesitábamos hacer algunas gestiones porque tenían que revisar el lugar.

El primer día de la función de Casa Calabaza fue un evento apoteótico. Fue como dos obras al mismo tiempo, una especie de meta teatro, porque íbamos a presentar Casa Calabaza, pero todo lo que sucedía afuera formaba parte de la teatralidad: la llegada de Maye con los custodios y las camionetas, primero los guardias con armas que tuvieron que subir a la azotea antes de que

entrara el público, después las custodias, y finalmente Maye con ellas, para que luego entrara el público. Fue tremendo lo que se vivió ahí. Y cuando comenzó la obra, pasó algo muy fuerte. Toño, sorprendido, nos dijo: "¿Qué es esto? ¿Qué hicieron?" Y nos alentó: "Sigan, esto está muy poderoso". Así empezó Calabaza a generar impacto. La gente salía preguntándose "¿Qué es esto?".

Pero nos costó muchísimo trabajo. Isael y yo sacábamos lo que podíamos: "¿Cuánto tienes?" "500 pesos." "Yo tengo mil." "¿Qué se necesita?" "Yo tengo 400." Nos endeudamos, y así poco a poco fuimos pagando lo que se debía a los actores, vestuaristas, escenógrafos, iluminadores. Fue un trabajo de a cachito, con mucha generosidad y amor de los actores, que también se entregaron al proyecto, a pesar de las dificultades legales, siempre con esa generosidad.

Estoy muy agradecida con todos porque creyeron en el proyecto y entraron con mucho amor. Creo que también por eso Calabaza funcionó, porque dependió mucho de las personas con las que trabajamos. Pero sí, fue muy tortuoso.

Cristina: ¿Cuántas representaciones llevan?

Denise Anzures: 125 representaciones hasta noviembre del año pasado. Siete años en cartelera, y ya la guardé, la estoy guardando un rato.

Cristina: Y Maye, ese día que vio la obra, ¿pudiste interactuar con ella? ¿Cómo fue?

Denise Anzures: No, no, sí, claro. Es que además todos estábamos aterrados porque Maye no conocía la obra. Habíamos platicado mucho con ella, pero no la había visto, y era una obra muy fuerte. Estábamos muy nerviosos de cómo iba a reaccionar. Nos permitieron subir al segundo piso con ella, porque estaba con las custodias, y pudimos dialogar unos diez minutos. Y claro, es una mujer muy aguda. Vio la obra y, al final, nos preguntábamos: ¿qué habrá pensado? ¿qué habrá sentido Maye al ver esto? Y no, estaba muy tocada, felizmente tocada, porque la obra

realmente la retrataba de cuerpo entero. Yo creo que este proyecto, todo este tránsito, la ayudó mucho. Hizo una transición importante, esto que hablábamos de lo penitenciario. Maye es una dramaturga. Punto. No es "una interna que escribe teatro": es dramaturga. Y eso es algo que debe seguir pasando, que más mujeres hagan estos ejercicios escriturales no solo como una forma de dignificarse, sino también como una vía para resarcir limitaciones económicas dentro de la cárcel, que también es una de las premisas. Sí, qué padre, qué valioso, pero espérame, también necesitan ganar dinero. Es un trabajo profesional. Por ejemplo, en Ventanas, ellas cobran por su trabajo. Eso también ayuda a dignificar estos espacios y estos ejercicios.

Cristina: Esto no lo sabía y me parece súper importante

Denise Anzures: Claro. Por ejemplo, Maye siempre cobró. Siempre. No hubo temporada ni festival donde no cobrara como dramaturga. Y teníamos que pedirle autorización formal para cada presentación. Maye nos firmaba las cartas de autorización. Cuando Calabaza salía, por ejemplo, al festival de Alemania, ella tenía que autorizar la salida. Si había temporada en el Helénico, ella tenía que autorizarla. Eso también es parte de una responsabilidad muy importante, porque, como están encerradas, uno puede volverse irresponsable y pensar: "Ay, no pasa nada, ni cuenta se van a dar". No. Aquí hay un compromiso ético. Y con Ventanas es igual. El dinero es para ellas, y se les paga como debe ser.

Cristina: Y creo que esto también es muy importante en términos de difusión. Incluso yo, que estoy investigando esto, que voy al 77, que voy al Foro Shakespeare, que estoy ahí viendo… no lo sabía. Entonces, ¿cuál sería la diferencia si se supiera? No solo el acto escénico, sino también esta otra parte: quienes conocemos la realidad de las prisiones, sabemos las implicaciones económicas y sociales. No se trata solo de ir a ver una obra. También hay una forma de

subsistencia detrás, y eso me sorprende mucho de todo lo que hemos hablado hasta ahora. No lo sabía.

Denise Anzures: Claro. Puedes trabajar adentro, puedes hacer cosas, pero siempre tiene que haber un resultado, ya sea adentro o afuera. A mí me parece que una de las responsabilidades que tenemos quienes nos acercamos a estos territorios es no quedarnos solo en lo artístico. Tiene que haber una ganancia concreta, porque son personas que sí lo necesitan, y nosotros, como colectivos, sí estamos capacitados para generar esos recursos. Con un taller, una obra de teatro, lo que sea. Por ejemplo, el librito de antología que hicimos y que se vendió en la Feria del Libro: parte de las regalías fue para ellas. Para mí, eso es muy importante. Para el colectivo, es fundamental que eso suceda. De lo contrario, corremos el riesgo de frivolizar el proceso. No se trata solo de "qué bonito, qué fuerte lo que sentí", sino de reconocer que ellas no tienen dinero. Recibir, por ejemplo, mil quinientos pesos, dos mil, repartidos entre tres personas por taquilla, es muchísimo para ellas. Allá ganan dinero limpiando el baño de una compañera por 30 pesos o lavando ropa por 25. Por eso esta premisa me parece esencial. Fíjate que no la he cacareado mucho, pero creo que sí hay que hacerlo. Y me parece importante que esta sea una responsabilidad compartida.

Cristina: Sí. Y lo pienso también en términos de que viene Ventanas al Sindicato, y lo que cambia… Obviamente va a ser un gusto recibirles, ya tenía mucha emoción, pero poder pensar que hay algo más, sí, sí evoca de otra manera.

Denise Anzures: Totalmente.

Cristina: Nos quedan ocho minutos, así que de entrada quiero agradecerte. Siempre digo: gracias a Denise y a esa llamada que tuve en plena pandemia con ella, porque gracias a eso llevo ya tres años investigando y metida en este tema. De verdad, me abriste una ventana para ver algo que ya

me interesaba desde siempre: las prisiones. Verlo desde este enfoque ha sido muy grato. Te agradezco muchísimo tu disposición. No nos conocíamos, nunca nos habíamos visto, y esa llamada el recuerdo perfecto, fue clave para plantear mi proyecto y decidir que sí quería hacer esto. Ver tus obras, ver Casa Calabaza, fue una tremenda experiencia, solo comparable con cuando entré a Santa Martha a ver Macbeth. Son experiencias que me marcaron profundamente, y te lo agradezco mucho.

Denise Anzures: Pues, al contrario, para mí es un gustazo. Yo espero formular este color para el año que entra, y por supuesto te vuelvo a invitar. Me interesa mucho que eso suceda. Y bueno, agradecerte. Aquí estamos para lo que necesites. ¡Ah! Maye y Natasha ya hicieron un montaje que estuvieron presentando. Lástima que terminó el domingo, pero lo van a seguir moviendo. Yo lo vi el fin de semana pasado. Mucha gente fue a verlas por Casa Calabaza, lo cual me dio muchísimo gusto.

Cristina: ¿Dónde lo presentaron?

Denise Anzures: En el CCB, en la Sala del Centro Cultural del Bosque. Les dieron tres funciones como parte de un ciclo. Es muy interesante ver el resultado de todo esto.

Cristina: A mí me da mucho gusto que estén pasando estas cosas. Yo voy a Colombia, al Congreso Iberoamericano de teatro en Manizales, a presentar la experiencia sobre Casa Calabaza. Me gustaría pasarles el texto en cuanto lo tenga súper pulido. Salió de una de mis clases, tiene que ver con estudios decoloniales y culturales, y lo planteo desde ahí, desde romper discursos hegemónicos y mirar con otros ojos. Se los voy a mandar. Ya me puse en contacto con Natasha, estamos viendo si la próxima semana tenemos una entrevista. Las mantengo al tanto, y de verdad, muchísimas gracias. Ojalá podamos tener otra entrevista. Ya te iré contando.

Denise Anzures: Pues, al contrario, Cristina. Estamos en contacto. Nos vemos pronto, nos vemos en noviembre.

Un gran abrazo. Que estés muy bien.

Cristina: Igualmente. Chao.

Llamada telefónica con Jorge Correa

11 de junio 2024

3:22 pm

Jorge Correa es actor, director y pedagogo teatral, con más de 35 años de experiencia en teatro penitenciario en México. Originario de Salvatierra, Guanajuato, se formó como actor en la Escuela de Arte Teatral del INBAL y en el CADAC, bajo la dirección de Héctor Azar y Vicente Leñero. Desde finales de los años setenta ha desarrollado una profunda labor artística y social en centros penitenciarios del país, consolidando el teatro como una herramienta de transformación y reinserción.

Correa es creador del método STRAP (Sistema Teatral de Readaptación y Asistencia Preventiva), que combina técnicas de Boal, Brecht y Stanislavski para fomentar el autoconocimiento y la expresión entre los internos. Su enfoque humanista se ha traducido en una praxis teatral profundamente ética y política, centrada en la dignidad humana.

Ha publicado los libros *STRAP* y *Buzo de aguas negras*, donde recoge su experiencia como formador, artista y testigo de los procesos de transformación interior que el teatro posibilita en contextos de encierro. Actualmente impulsa el proyecto *Expresarte*, una compañía conformada por ex-internos, orientada al teatro preventivo y la reinserción social.

Jorge Correa: Que se atreve a hacerlo muy bien, los chancleros. Entonces se crea el maestro, le quitan los teatros: la Casa del Lago, el Teatro Sullivan, el Teatro Caracol, todos los teatros que él creó en la UNAM, porque él es el pionero del teatro universitario en México. Le quitan todos esos muros maravillosos, chiquitos, pero acogedores y de buen teatro. Se forma Cleta, El Llanero Solitito y toda esta bola que al principio hacía teatro panfletario, pero con una iniciativa interesante. Con el tiempo se fue convirtiendo en corriente, vulgar y político barato.
Entonces el maestro Azar, triste, se va al destierro. Deja el puesto oficial, los nombramientos de Bellas Artes, los de la UNAM, deja el CUT, porque esa es la verdadera historia. Nadie ha hecho el CUT más que el maestro Azar. La Compañía Nacional de Teatro la hizo el maestro Azar, porque antes se llamaba Departamento de Teatro de Bellas Artes. Y forma el CADAC, Centro de Arte Dramático A.C., que está en Coyoacán, en una casa vieja de Belisario Domínguez Centenario. Ahí hace su NOSFANTORIO: un teatro digno, de gran envergadura, con grandes obras. El maestro Azar fue el único que ganó un premio internacional de teatro universitario, con Divinas Palabras de Valle-Inclán, en Francia. No hay otra historia más pesada que esa. Y una compañía famosa que se llamó Teatro Espacio XV, de Estelma Averó, Mari Carmen Farías, varios personajes que después fueron grandes actores. Pero era el CADAC. Y yo entro con Pablo. Yo quería estudiar actuación para profesionales, porque ya era un señor actor. Quería un reforzamiento con el maestro Azar, porque él era el zar del teatro, no había otro. Estaban Fernando Wagner, Retes, grandes compañeros, actores, directores y dramaturgos. Habían hecho movimientos teatrales muy fuertes, pero no escolares, no en la formación de actores. Entonces el maestro Azar hace el CADAC, y me encuentro con Pablo en los talleres. Eso fue en 1975. Lo encuentro ahí, nos dio mucho gusto, y empezamos a estudiar teatro en serio, porque andábamos del tingo al tango, de allá para acá, que Bellas Artes no, que veían menos. Entonces estábamos

con el monstruo de Héctor Azar. Y, por otro lado, en las corrientes, estaba Héctor Mendoza, que les empezó a pegar. Pero Azar se dedicó directamente a su CADAC, y ahí se hicieron varias cosas. Entonces, aquí viene el sueño de nosotros, los locos. Porque en el 68 andábamos en Bellas Artes, en la escuela. Yo andaba de disidente, actorcito loco, con Khodorovsky, con Fernando Wagner, con otros maestros de renombre en aquel entonces, pero que no llegaron a brillar como los de ahora, que aparentemente tienen un estatus teatral. Y entonces, en CADAC nos juntamos con Pablo de Tavira, un servidor y Edgar Ceballos, el que acaba de morir, el de la revista Escenología, de los libros de Escenología Editorial. Él se dedicó a la investigación teatral. Me dirigió en una obra que fue la primera que escribió, El traje, con la cual gané todos los premios nacionales. Ahí vislumbré que podía ser el actor que México esperaba. Hicimos teatro, Juan Pablo y yo, en el CADAC, pero no nos gustó porque nos tenía amarrados: de la boca, de los pies, de las manos. El maestro Azar nos decía que, si éramos tan buenos, teníamos que esperar, que no podíamos correr antes de gatear. Y yo, con el premio de El traje, ya me sentía logrado. Juan Pablo deja el teatro y se va a estudiar su doctorado en Criminología a Mali. Él ya estudiaba Criminología y se olvida del teatro.

Mientras tanto, seguimos teniendo o tuvimos siempre la escuela que formó Juan Pablo, allá donde vivía con su esposa, una de las hijas de Don Lorenzo Servitje, el dueño de Bimbo y abuelo de Marina de Tavira. Teníamos nuestro espacio muy independiente, el Centro Cultural Bertolt Brecht. Él estudiaba Derecho, ya no estaba metido en el teatro, aunque le gustaba. Fue su sueño. La esposa se divorció de él por eso mismo. Era millonaria, hija de Don Lorenzo, y no quería, igual que el papá de Juan Pablo, que la familia tuviera manchas.

Entonces él se va a Madrid, yo me quedo solo en el CADAC. Sigo trabajando, el maestro Azar me beca. Me voy a Londres, a Francia, a Barcelona, y termino estudiando en Nueva York.

Cuando trabajábamos juntos en la procu del DF, Juan Pablo me dice: "Estudia Criminología". A mí no me interesaba: ni los muertos, ni los heridos, ni la criminalística. Pero me encontré con dos libros maravillosos. Uno hablaba de Goyo Cárdenas, el violador de Tacuba, que las mataba, las violaba y las enterraba. Y otro de Isidro Sobera de la Flor, dueño de los cafetaleros de Chiapas y Tabasco, archimultimillonario, que violaba mujeres muertas. Me interesó leerlos. Les contaba a los bibliotecarios de la procu y pensé: "Qué interesante". Siempre me han gustado las tragedias, las griegas, los grandes dramas... pero se quedaban cortos frente a esas historias. Entonces Juan Pablo me dice: "¿Ya estás preparado? ¿Te quieres ir conmigo o te quedas?" ¿A dónde?, le pregunto. Lo estaban llamando de reclusorios. El Reclusorio Sur, primero. Y ahí nace el teatro penitenciario. En realidad, nace en el Reclusorio Oriente. Pero no había teatro. La historia que existía era la del Licenciado No te Apures, de Lecumberri, y las cositas que hacían algunos internos.

Don Álvaro Monti, como intelectual, hacía cosas interesantes con poemas y narrativas. Y otros personajes como José Agustín, Concilio, Revueltas… cosas interesantes. Llegamos al Oriente. Juan Pablo me escribe una carta en una Navidad, en 1983, y me dice: “Ahora sí estás en lo tuyo. No desmayes ni flaquees. Tu amigo te apoya”. Era el nombramiento como maestro de teatro en el Reclusorio Oriente. Ahí conocí al famoso Viborita Ulloa, líder de los guerrerenses. Incluso Cabañas andaba metido en esa bronca. Juan Pablo, siempre inquieto con el teatro en prisión, lo llevaba a todas partes. En los exámenes de criminología con sus alumnos de la Ibero, convertía las pruebas en teatro. Yo me vestía de interno, de beige, con cadenas, acompañado de custodios reales. Empezaba a verles las piernas a las chavas, a provocar a los muchachos. Y decía: "Yo no puedo con este loco criminal". Y Juan Pablo respondía: "El que no puede con la carrera es usted. Dedíquese a vender perfumes afuera de Liverpool".

Unos días antes de que yo empezara, Juan Pablo había invitado a compañeros suyos, amigos de Luis, de la universidad, de Filosofía o del culto, no recuerdo bien. Entre ellos estaba José Luis Cruz, el director.

¿Tú lo conoces?

Cristina: No, no.

Jorge Correa: Ahorita tiene una obra en el Senado, que se llama… es de teatro del absurdo, de Samuel Vélez. Es uno de los mejores directores y la sombra de don Luis de Tavira. Estaba toda la compañía de esa generación, los principiantes del CUT: José Luis Cruz, Manuel Morías, Carlos Mendoza, y entre ellas estaba la Crola. Pero hacían experimentos. Entonces formaron el grupo Enjambre, un grupo universitario que no tenía nada que ver con el teatro penitenciario. Era un teatro que se hacía en unos tambos, como los del Chavo del 8, con una lamparita sorda. Salían desde abajo, aparecían sombras en un cuartito. En ese tiempo se utilizaba el teatro del Reclusorio Oriente. Ahí nació el primer experimento, antes del teatro penitenciario. Juan Pablo me llama, me deja los trazos y me da una frase: "Vas a trabajar tres meses en una obra, y en nueve meses te vas a morir de hambre. Tienes que tocar puertas. Aquí está tu plaza. Haz lo que quieras. Juega con él". No había método, ni técnica. El proyecto del grupo Enjambre se acabó rápido, no duró ni días. Ulloa, como era un intelectual político, escribía poemas, hacía su gaceta del Oriente. Y después de Enjambre, Juan Pablo nos llevó a montar una obra de Brecht, La boda de los pequeños burgueses, ahí me quedé con la plaza y empecé a trabajar. Me asignaron a uno de los criminales más famosos por consigna política: Gilberto Flores Alavés. ¿Oíste hablar de él? Vicente Leñero escribió un libro que se llama Asesinato. Este muchacho mató a sus abuelos a machetazos. Su abuelo era el gobernador de Nayarit y luego fue comisionado nacional de la industria azucarera. Lo mataron a machetazos. Él fue mi primer alumno.

No había ningún sistema. El único método era el tuyo y el mío: la naturaleza orgánica creadora. Lo que traías de vivencias, lo aplicabas en el escenario. Simultáneamente, yo fui escribiendo mi método, nutriéndome de todos los géneros y teóricos: Stanislavski, Brecht, Grotowski, Artaud, Boal... Toda la experiencia que iba adquiriendo la desarrollé en mis libros. Y es cuando se crea la primera Jornada Nacional de Teatro Penitenciario.

Cristina: ¿En qué año?

Jorge Correa: En 1983, en agosto. Entonces acaba de cumplir 40 años. Gilberto murió el año pasado. Fue el primer actor penitenciario, con una sensibilidad muy especial, además de tener una orientación homosexual evidente. El trabajo funcionó. Y tanto funcionó, que fue un boom a nivel gobierno. Nos consiguieron entrevistas con Jacobo Zabludovsky, salimos en televisión, en Televisa, con Ricardo Rocha y con Pablo Zabludovsky. Íbamos a presentarnos en Teatro Abierto, en el Registro Público de la Propiedad, en el Teatro Benito Juárez, que está por la zona Reforma, en la calle de Sullivan, pero por el hecho de que Gilberto saliera, Gobernación intervino. "¿Cómo era posible que un delincuente suicida saliera en televisión anunciando que se iba a presentar en Teatro Abierto?" Se cayó el proyecto por órdenes superiores. Yo seguí trabajando, visitando todos los reclusorios del DF: primero el Oriente, luego el Sur, después el Norte, y los de mujeres. Me fui después a la Peni, a Santa Marta Acatitla. Ahí me corrieron.

Cristina: ¿Por qué?

Jorge Correa: Porque puse una obra que se llamaba Fuga de tres, libertad para una. Un grupo de mujeres presentaba una obra de teatro y se iban de gira entre reclusorios. La obra fue escrita por la doctora Ruth Villanueva, directora de la cárcel de mujeres, funcionaria en Derechos Humanos y otras instituciones. El título era provocador. El tema también: montar una pastorela, salir de gira, y que un comando llegara y se llevara a una de ellas. Ese era el final. El proyecto se cayó,

pero yo seguí trabajando. Don Pablo regresa, abre el PROYA, el primer centro federal en el Altiplano, donde han estado todos los pesados, y ahí vuelve a nacer el Teatro Penitenciario. Yo en ese entonces trabajaba con menores infractores, con chavitos locos. Pero hacíamos un buen teatro, porque las historias de los chamacos son duras.

Cristina: ¿Sí?

Jorge Correa: Sí. Entonces llega Juan Pablo a la Dirección General de Prevención y Readaptación Social ahora órgano administrativo, donde Denise ha sido jurado de las Jornadas Nacionales de Teatro que se presentan, se escriben cada año y se premian. Una de las obras más recientes fue La Casa Calabaza. La escribió una alumna mía que estuvo presa, Maye Moreno, Marielena Moreno Vázquez. Es mi alumna, y a ella le dio por la estructura dramática. Pasaron muchas cosas. Me invitan al Centro Federal Número 12 en Guanajuato a participar en el Cervantino, que parecía imposible. Yo soy de Guanajuato, y dijeron: "A Correa". Y montamos Hamlet, de William Shakespeare, completa, con puntos y comas. Con cincuenta elementos considerados peligrosísimos. Porque un preso federal no es como el delincuente del Reclusorio Oriente, que yo llamo "el verguero", el que se sube al microbús, te insulta, te roba y hasta te mata por un celular barato, el preso federal es otro tipo de delincuente, es alguien que se mueve entre los cerebros. Es otra cosa.

Montamos Hamlet en el Cervantino y me fui a los cuernos de la luna. La UNESCO me nombró el padre del teatro penitenciario en México, el creador de este movimiento. Me declararon patrimonio intangible de la humanidad. Imagínate, esto fue hace diez años, en 2014. Después pusieron Los Miserables, que, si bien no es teatro penitenciario como tal, sí habla de las injusticias, de la violencia posterior a la Revolución Francesa, de los crímenes, del conflicto social. Y Hamlet, por lo mismo: por las pasiones, por las bajas pasiones humanas. Escogimos

temas fuertes, potentes, que afectaron profundamente al sistema. Eso afianzó el teatro penitenciario.

A partir de ahí, se instituyó como asignatura obligatoria. Porque el teatro es el único medio para enderezar a la gente. Los confrontas, los haces versen en su propio espejo. Eso provoca un cambio, una reinserción inmediata. El manejo de emociones, la capacidad de tener pensamiento crítico sobre la vida, el conocimiento del fenómeno teatral... Todo eso entra en juego. El buen manejo del teatro. El teatro de ser, no de parecer ser.

Claro.

Todo lo que hacen en los centros es parecer ser. El "no te apures, señor", el "ja ja ja", el "ji ji ji", pero nada de conocer personas de verdad. Nada de confrontarse para lograr una verdadera reinserción. Gracias al teatro, yo me conocí a mí mismo. Y todo eso pasó. Ahorita ya no estoy dentro del fenómeno penitenciario. Desde que se cerró la Isla María, el entonces comisionado penitenciario me jaló para migración.

Cristina: Qué interesante.

Jorge Correa: Y ahora estoy trabajando con migrantes.

Toda esa sabiduría, todo ese conocimiento, toda esa madurez teatral que adquirí en los centros penitenciarios… ahora la estoy aplicando con migrantes.

Cristina: Qué interesante.

Jorge Correa: Pero el teatro que se hace con migrantes ahora es de día y medio, porque tuvimos un suceso en Ciudad Fuerte, Chihuahua, donde murieron como setenta personas, y ahí se nos cayó el teatro migrante.

Claro.

Cristina: Maestro.

Jorge Correa: Dígame.

Cristina: Me da mucha pena interrumpir, pero yo tengo una clase a las 4 de la tarde.

Jorge Correa: Adelante, adelante, no te preocupes.

Yo al teatro comercial le llamo teatro de jotería. Se oye medio raro, pero me refiero a ese teatro de "parecer ser", no de ser. Tú, con el teatro como herramienta, tienes que crecer, no solo quedarte estancado y decir: "soy actor, soy director, soy pedagogo teatral". No, no, no. Eres y serás siempre el estadio teatral, el filósofo de la existencia.

Aquí estoy, hija. Lo que se te ofrezca, el día que quieras, a la hora que quieras.

Cristina: Muy bien, le agradezco muchísimo. Seguimos en contacto.

Jorge Correa: Espero que hayas tomado notas, que hayas grabado. Lo retomamos si quieres.

Cristina: Sí, por favor. Muchísimas gracias.

Jorge Correa: Hasta luego.

Entrevista a Colectivo Arte Sin Frontera.Quemar el futuro

21 de junio 2024

10:40 am

Arte Sin Frontera.Quemar el futuro es un colectivo interdisciplinario con más de 14 años de trayectoria en procesos artísticos, pedagógicos y comunitarios desde el pensamiento crítico. Con 15 puestas en escena y un enfoque en la educación popular y libertaria, trabaja con comunidades afectadas por la violencia y personas en privación de libertad, abordando temas como género, interseccionalidad, reparación simbólica y plástica social.

Además de su labor escénica, el colectivo opera como editorial independiente, con ocho publicaciones derivadas de sus procesos de acompañamiento. Organiza bianualmente el Encuentro de Artes Desde la Privación de la Libertad, espacio dedicado al intercambio de saberes artísticos en contextos de encierro y violencia.

Entre sus obras más destacadas se encuentran ¿Quién le robó los colores a papá?, Criminalizar: Quemar el futuro y Tlamaquitiliztli y Papá se fue a la guerra, presentadas en foros como el Centro Cultural el Rule, Teatro Sergio Magaña, Centro Cultural Helénico y el Complejo Cultural Los Pinos, así como en centros penitenciarios de diversos estados del país.

Cristina: Y me gustaría escucharlos, que me cuenten quiénes son, su trabajo, cómo iniciaron este quehacer en espacios de privación de la libertad o con personas privadas de la libertad.

Ángel, Arte Sin Frontera.Quemar el futuro: ¿Cómo nos pasamos la pelotita, Abraham? ¿Arranco, arrancas, vamos dando? ¿Cómo ves?

Abraham, Arte Sin Frontera.Quemar el futuro: Arranca, vamos pimponeando.

Ángel, Arte Sin Frontera.Quemar el futuro Vale, ya estás. Abraham siempre es muy risueño, siempre se anda riendo. En 2016 surge una convocatoria para trabajar en un penal de León, Guanajuato. Fue nuestra primera práctica como colectivo. Nos sumamos a una obra llamada *Enrique V* de William Shakespeare con jóvenes menores de edad, aunque también había personas de entre 16 y 21 años. Trabajamos durante mes y medio, aproximadamente. Presentamos la obra en el Cervantino, dentro de un proyecto llamado Proyecto Ruelas. A partir de ahí se abrió todo un universo.

Trabajamos con un director llamado Daniel Goldman, que vino de Inglaterra. Él conocía profundamente la obra de Shakespeare. Estuvimos ahí Lorena y yo. Yo acompañé el proceso y fui dirección artística adjunta; Lorena se encargó del diseño visual y gráfico. Ya teníamos

algunos años haciendo talleres de educación popular, llevábamos puestas en escena a barrios de la Ciudad de México y luego hacíamos una reflexión colectiva sobre temas sociales y políticos. Esa primera oportunidad nos permitió articular la práctica previa diálogo, educación popular con una obra ya construida, Enrique V. Hicimos pequeñas adaptaciones, tanto temáticas como en la forma de vincular a las personas privadas de libertad. Por ejemplo, conectamos la trama con las mafias y bandas locales en León, reconociendo quiénes eran los que "iban al frente" y quiénes movían los hilos. A partir de esa experiencia, el trabajo se profundizó. Luego recibimos una invitación para trabajar en el Reclusorio Norte, también en 2016. En 2017 participamos en la Muestra Nacional de Teatro con una reflexión, e incluso se publicó un ensayo sobre lo que pasó en León. A finales de 2017 y principios de 2018 comenzamos en el Reclusorio Norte, gracias a una invitación de Itán Dehuit. Al principio era una propuesta de circo, pero como el equipo de circo no pudo continuar, empezamos a trabajar con teatro.

Desde entonces, la relación se consolidó. En 2018 nos enfocamos de lleno en vincular la educación popular con los proyectos artísticos. En 2021 lo nombramos formalmente como "Artes Vivas como justicia alternativa". Los orígenes están ahí: juntar la educación popular con el arte. Nos apoyamos mucho en Paulo Freire, pero también en conceptos foucaultianos sobre las prisiones. Empezamos a integrar lo pedagógico y educativo con un aparato crítico. Más adelante, incorporamos lecturas de Bakunin, Angela Davis para poder reconocer todo el armatoste carcelario, es importante aclarar que no nos reconocemos como teatro penitenciario. Abraham podrá profundizar más al respecto. Ya en 2018, al conjuntar la educación popular con procesos artísticos en contexto, se abrió todo un panorama sobre cómo reconocemos las artes como un dispositivo que puede alojar, cobijar, acompañar y, sobre todo, activar el cuerpo, la imaginación y el anti pensares de las personas, a través de herramientas artísticas.

Nosotras y nosotros no trabajamos a partir de una obra ya escrita, sino que desarrollamos procesos largos de discusión y reflexión. Muy desde la educación popular: hacemos círculos de reflexión constantes sobre cómo atraviesa el concepto de cárcel a las personas privadas de su libertad. Pero no sólo desde lo que viven, sino también desde lo que desean: lo onírico, el sueño. A partir de esas reflexiones, realizamos ejercicios desde las artes vivas y, poco a poco, mediante la improvisación, vamos imaginando cómo la pieza escénica va tomando forma. En 2018, durante todo un año hicimos improvisaciones en torno al Día de Muertos. Participó un grupo que practicaba toltequidad y danza azteca, y desde el inicio se integraron al taller. A partir de ahí surgió la idea de hablar sobre la invasión española, y así nació Tlamaquitlizli. Fue resultado de reflexiones profundas sobre aquello que les incomodaba y les movía. En 2019 montamos Tlamaquitlizli y tuvimos un par de salidas: una al Complejo Cultural Los Pinos y otra al Centro Cultural Helénico. También hicimos una sistematización del proceso que se llamó Ficciones del Reno, en formato de libro. El primer apoyo lo recibimos del PEC-Ciudad de México, en el marco del programa de apoyo a colectivos culturales comunitarios 2018–2019. Queríamos construir una memoria del proceso. Para nosotros era importante que las personas pudieran reconocerse en su paso por la cárcel. No como un espacio del que no se habla —porque muchas veces, al salir, la gente dice que se fue a Canadá o que estuvo de viaje, para ocultar que estuvo en prisión—, sino como una experiencia que también puede dignificarse. No es negar la cárcel, sino transformar su significado desde el aprendizaje. Con el tiempo, reconocimos que el teatro, si bien era fundamental como herramienta de expresión y reconocimiento, no era suficiente. Nos interesaba también dejar una memoria más allá de las fotos o las funciones. Es difícil el ingreso de cámaras, así que buscábamos un material tangible que permitiera a las personas reconocerse en su proceso, no como una experiencia denigrante, sino como una vivencia digna y formativa. A partir de ahí

surgieron más proyectos. Pero no me gustaría quedarme con la palabra. Le paso a Abraham por si quiere sumar algo sobre esta pedagogía y todo lo que hemos construido en estos años. Igual, más adelante puedo profundizar en otros proyectos.

Sí, también, Cris, si quieres preguntar directamente lo que te vaya surgiendo, está chido, como decías: una conversación.

Cristina: Sí, me surgieron dos dudas. ¿Cuál es el título de este ensayo crítico? No, del ensayo que surgió de la Muestra Nacional de Teatro.

Ángel, Arte Sin Frontera.Quemar el futuro Ese, si quieres, te lo puedo pasar. Creo que se llama Juego y Familia dentro de la compañía Free Family. La compañía se llamó así: Free Family, como "Familia en Libertad", porque los mismos chicos generaron esos lazos entre ellos. Entonces, sí, se llamaron Free Family. Ese te lo paso. Y el segundo es *Ficciones del Reno*, no sé si te referías a ese.

Cristina: Sí, lo anoté ¿y ese cómo lo encuentro?

Abraham, Arte Sin Frontera.Quemar el futuro También te lo mandamos. Y creo que, Cris, ahora que lo pienso, no te mandamos nada de eso. Estaría bueno que también vieras todo esto que mencionaba Ángel, sobre ese lugar donde las personas privadas de la libertad van construyendo una narrativa digna sobre sí mismas. Como ellos mismos lo han dicho en los espacios que acompañamos, estos talleres —sean escénicos, de pintura, de escritura— se vuelven herramientas, como un lápiz o una pluma, para reescribirse y también para decir quiénes son. Entonces, hay un lado editorial que estaría bueno que conocieras. Te mandamos lo de los libros, las revistas... porque sí se ha producido bastante en ese sentido. Y es importante decir que es una editorial hecha por ellas, por ellos. Es una editorial donde una o uno puede escribir. No está

pensada para la banda académica —aunque también pueden leerlo—, pero en realidad está dirigida a la banda, a la comunidad.

Sí, está muy potente. Ángel podría contarte más, porque realmente es un espacio único. Al menos yo no tengo otra referencia donde exista una editorial hecha por y para personas privadas de la libertad, donde puedan escribir sobre una nueva narrativa de sí mismas.

Eso es lo que quería compartir: cómo la narrativa, las herramientas de la educación popular que menciona Ángel, han sido clave para generar estos procesos. Aunque empiecen como un taller de teatro, en realidad... —y Ángel no me dejará mentir—, en esos procesos se atraviesan muchas cosas: filosofía, saberes diversos, incluso los saberes propios de quienes participan. Se vuelve un espacio donde, después, nos sentamos a sistematizar todo eso: ¿cómo lo transformamos en algo tangible? Puede ser una publicación, un performance, una acción de artes vivas… De ahí salen muchas ramas.

Esa narrativa que escriben desde dentro queda registrada, pero también se vincula con las personas que estamos afuera.

Cristina: Abraham, no te escuchamos.

Abraham, Arte Sin Frontera.Quemar el futuro: Voy a apagar y volver. Bueno ¿Ahí me escuchan?

Cristina: Ahora sí.

Abraham, Arte Sin Frontera.Quemar el futuro: Ah, bueno. Falló un momento.

Sí, quería decir que también hay proyectos que vinculan el interior de la cárcel con quienes estamos aparentemente en libertad. La narrativa que surge adentro también se construye junto con quienes estamos afuera. Por ejemplo, hay proyectos con muralistas que han plasmado en murales en la Ciudad de México lo que se ha escrito desde dentro. Es una forma de acción desde

el encierro que se proyecta hacia afuera, que ayuda a construir otra realidad. A estos procesos los hemos llamado procesos libertarios. Como decía Ángel, partimos desde Freire, pero vamos más allá. No se trata de “yo vengo a decirte por qué estás aquí”, no. No partimos desde ese lugar. Creo que eso tiene que ver con la pena, con la culpa, con lo penitenciario. Entonces, queremos también nombrar de otra manera los procesos. Es importante porque ellos y ellas hacen un esfuerzo por construir una nueva narrativa, y esa narrativa que construyen también tiene un lugar desde lo que se hace en conjunto nosotros le hemos llamado un proceso libertario. Sí es teatro, pero lo pensamos como teatro libertario, más que desde la idea de lo penitenciario, que, como lo dice el nombre, está centrado en una visión más judeocristiana de la culpa. Y eso también genera, no solamente al interior de quienes toman los talleres como esta idea de que con esto se están redimiendo, sino que también influye en la relación con quienes acompañamos los procesos. Si partimos de la idea de lo penitenciario, aparece una postura mesiánica, como de "yo vengo a decirte por qué estuvo mal lo que hiciste". Y ahí surge algo más paternalista, menos orientado a la autonomía, a la creación, a que ellos mismos vayan descubriendo y articulando lo que ya han estado escribiendo en sí mismos, lo que han estado reflexionando.

Entonces, va más allá de la idea de lo penitenciario. Se trata más bien de cómo construir un espacio, una plataforma en la que ellas y ellos puedan nombrarse y nombrar.

Cristina: ¿Cuál dirían que es su objetivo como colectivo al trabajar con personas privadas de su libertad? ¿Existe como tal, o más bien es una apertura a descubrir en medio del proceso?

Ángel, Arte Sin Frontera.Quemar el futuro: Creo que tenemos muchos objetivos. Es importante decir que no están delimitados de forma rígida, podría mencionar algunos, y seguramente Abraham sumaría otros. Uno de los principales para el colectivo es lo que se conoce como tomar los medios de producción, pero en este caso, los medios de producción cultural. Es

un poco pasar de Marx a Gramsci, cuando habla de tomar los medios de producción culturales y educativos para las clases obreras. Para nosotros es importante porque, como decía antes, siguiendo a Angela Davis, las cárceles concentran todas las violencias interseccionales posibles: raza, clase, género, etnia. Las personas en la cárcel, en su mayoría, vienen de condiciones de vulnerabilidad estructural; no tuvieron acceso a herramientas ni a prácticas que les permitieran desarrollarse o emanciparse. El problema educativo en México también influye: muchas personas terminan optando por la violencia porque no tuvieron otras opciones, tomar los medios culturales tiene que ver con poner al servicio las herramientas que nosotros tuvimos por ciertos privilegios universitarios, contextuales y que, de otro modo, no estarían disponibles. Eso incluye prácticas artísticas, como los talleres que damos, y prácticas editoriales. Lo que decía Abraham es fundamental: no existe una editorial carcelaria porque no se permite. Legalmente, las personas privadas de su libertad solo pierden el derecho al libre tránsito y al voto si tienen sentencia, pero en la práctica se les niegan muchos otros derechos, como el acceso real a la cultura si desde dentro un colectivo quisiera iniciar un proyecto editorial, se enfrentarían a muchas trabas. Por eso, para nosotros, el proyecto editorial que tenemos busca tres cosas: primero, propiciar sus propias reflexiones; segundo, que encuentren en este medio un espacio para compartir ideas, saberes y deseos; y tercero, mantener una correspondencia constante entre lo que pasa en un centro y otro. Ese es un objetivo clave: poner al servicio los medios culturales para las personas privadas de su libertad, otro objetivo es trabajar procesos emancipatorios, que las personas puedan, a través de estas prácticas, reconocer un camino de emancipación individual, colectiva, grupal y social. Un efecto en cadena: al reconocer su propia emancipación, también reconocen sus derechos humanos, legales, culturales.

Y otro aspecto importante es que puedan reconocerse como agentes culturales: como actores, escritores, productores artísticos y de conocimiento, como seres sociales con una potencia transformadora de su entorno. No sé si quieras agregar algo más, Abraham.

Sí, pensaría también cómo estos que compartes se centran en una militancia en torno a la abolición. Lo pensamos y lo practicamos como un proceso. A veces se cree que decir "abolición" es pedir que desaparezcan las cárceles de inmediato, y surge la pregunta de qué va a pasar entonces. Pero más bien lo entendemos como un proceso, justo como lo que Ángel comparte: con otros objetivos, que incluso pueden ser más amplios, y que también forman parte de ese camino en el que creemos y militamos: la abolición de la cárcel. Por ejemplo, en otros países lo han hecho. Hay procesos relacionados con la abolición en los que personas que estudian Derecho o que están dentro de las instituciones han logrado que ciertos recursos del Estado lleguen a los pueblos. Y que sean los propios pueblos, los territorios, quienes decidan cómo construir su idea de seguridad, su idea del bien. Decía que en otros lugares esto ya se ha hecho, porque se piensa como un proceso. No se queda en algo abstracto, como "ah, la abolición, las cárceles no deberían existir", sino que se pregunta: ¿qué se está haciendo desde las políticas públicas en ese sentido? También desde procesos que quizá no nos toque ver realizados, pero que creemos que son acciones que van a contribuir a que un día esto cambie. Pensamos que todos estos motivos que ahora compartimos también forman parte de abolir esos espacios carcelarios.

Cristina: Tengo otra pregunta que tiene que ver con los obstáculos. Ya hablamos de la institución, de la cárcel como concepto. Pero, ya estando ahí, ¿cuáles serían los obstáculos para trabajar o llevar estos instrumentos a un espacio de privación de libertad?

Ángel, Arte Sin Frontera.Quemar el futuro: Creo que son muchos. El mismo sistema penitenciario, por ejemplo. Y hablo a título personal, para no generalizar en nombre del

colectivo. También existen ciertas preferencias dentro del sistema para ciertos proyectos culturales. No podemos ignorar eso. Hay proyectos muy mediáticos que incluso tienen series en televisión. A veces uno se pregunta cómo lograron meter una cámara ahí. Para nosotros, como colectivo independiente y no mediático, eso ya representa un obstáculo importante. Sufrimos una violencia estructural de clase, y no se nos brindan las mismas oportunidades que a otros colectivos más acomodados o con mejores conexiones, ese sería un primer obstáculo.

El segundo aparece una vez dentro. Es importante decir que no todas las autoridades son un problema. También hay muchas que son muy accesibles y nos permiten trabajar, como cuando en 2019 nos dejaron salir a Los Pinos o al Helénico. Hubo autoridades que creyeron en el trabajo. Pero existe un aparato grande, una estructura institucional que muchas veces dificulta las cosas. Por ejemplo, este año y el anterior nos tomó tres o cuatro meses volver a nuestras actividades porque no pasaban los oficios o porque cambiaban a las autoridades. Ese es un problema enorme después están las autoridades locales, con quienes hablamos directamente. Ahí dependemos mucho de la suerte, de quién nos toque. Hay personas que nos apoyan con equipo, que nos ayudan desde la entrada. Pero también hay otras que simplemente no ayudan.

El tercer obstáculo tiene que ver con el trabajo en grupo. Como mencionaba Abraham, algo que consideramos clave es que nuestro colectivo no se reconoce como parte del sistema penitenciario. Eso es importante, porque no trabajamos desde la lógica de la culpa. Y eso impacta en quiénes se suman a nuestros talleres. En prisión hay muchas actividades religiosas, católicas o cristianas. Hay personas con una fe muy arraigada que, aunque les guste el teatro o alguna otra actividad, sienten que no es su espacio. Pero también hay quienes, aún con creencias religiosas, encuentran un lugar con nosotros. No es que excluyamos a nadie; al contrario, todas y todos son bienvenidos. Pero hay quienes no permiten un diálogo y simplemente no se acercan, también hay diferencias

entre cárceles estatales y federales. Las estatales suelen tener más apertura a actividades de todo tipo, desde lo cultural hasta lo educativo o religioso. A veces hay tantas opciones que nuestro taller es solo una más. En cambio, en las federales, donde están encerrados casi todo el día y solo tienen 20 o 30 minutos para salir al sol, estas actividades son mucho más valoradas. Son necesarias para mantener la mente activa, para aprender, para sostenerse. Eso es lo que me viene a la mente ahora.

Abraham, Arte Sin Frontera.Quemar el futuro: Bueno, ahí va, es que me quedé pensando en lo que dijiste hace rato, y preferiría mejor darle continuidad a eso, solo quería hacer un apunte rápido: las instituciones culturales, para nosotres como colectivo no mediático, sí han brindado ciertos apoyos no vamos a decir que no, pero existe una gran complejidad burocrática una vez que llegan esos apoyos. Se nos olvidó mencionarlo antes. Por ejemplo, hay que entregar informes, justificar cuántas personas asisten, cumplir con un mínimo de participantes, explicar en qué se gasta cada peso… Y realmente te dan tres pesos. Todo eso también lo queríamos decir, y justo nos agarraste platicando sobre eso. También, no sé si Abraham quiera agregar algo y luego retomamos lo que dijo Cris, porque ese tema está buenísimo. No sé, Abraham, respecto a las instituciones, los apoyos o los recursos, cuando se arman los proyectos, parece que esperan que todo funcione bajo la misma lógica.

Cristina: Te pausaste, Abraham. ¿Eh? Te quedaste en “la misma lógica”.

Abraham, Arte Sin Frontera.Quemar el futuro: Ah, sí. Lo que decía es que muchas veces las instituciones suponen que todo va a funcionar bajo la misma lógica, como si estuviéramos fuera del contexto carcelario. Te dan el recurso, y luego esperan que lo justifiques igual que en cualquier otro espacio, como si fuera una oficina o un centro cultural cualquiera. Pero dentro de la cárcel, eso no funciona así, y explicárselo se vuelve muy complejo.

Cristina: Entonces, bueno, ya que hablamos de lo penitenciario y de los obstáculos, también me gustaría que habláramos de lo contrario: no sé si decirlo como algo "gratificante" o más bien como algo "significativo". No me gustaría llamarlo "ganancia", pero sí hay momentos, acciones o situaciones que representan justo lo opuesto a los obstáculos. Y creo que muchas veces son el motor para seguir en esta gestión cultural dentro de un espacio tan complejo como el carcelario, y en una actividad tan exigente como es la gestión. Así que vamos por esas dos: la pertinencia de lo penitenciario y aquello que impulsa a seguir.

Ángel, Arte Sin Frontera.Quemar el futuro: Arrancas, Abraham.

Abraham, Arte Sin Frontera.Quemar el futuro: Bueno, más bien es la pertinencia de lo no penitenciario, creo que es ahí la lógica a la que jugamos y le apostamos. Hace unos días, durante la pandemia, invitamos a un pensador... bueno, en realidad estoy haciendo mi hilo para conducir el pensamiento, perdóname. Recordé que justo en el segundo encuentro de artes desde la privación de la libertad —porque hacemos un encuentro bianual— se nos olvidó mencionarlo. Esta parte es importante para poner sobre la mesa otros conceptos, otras reflexiones que jueguen con una alteridad de prácticas artísticas en estos contextos.

Es decir, así como se construye una hegemonía cultural, también se construye una hegemonía penitenciaria. Entonces, a nosotros lo que nos interesa es salir y abrir espacio para que otras alternativas y alteridades a la hegemonía de las prácticas culturales en la cárcel sean posibles, y sobre todo enunciarlas. Justo en el 2022 tuvimos varios invitados —si quieres, te podemos pasar todas las charlas porque estuvieron muy buenas— e invitamos a un abolicionista de Puerto Rico. Con él hicimos un mapeo, ya que impartió un diplomado sobre abolicionismo carcelario. Hicimos un recorrido histórico sobre cómo y cuándo se empezó a instaurar este aparato penitenciario. Es muy interesante reconocer que históricamente la cárcel no siempre operó como

un lugar penitenciario. Por ejemplo, en tiempos romanos encerraban a los esclavos, y eso desde una mirada eurocéntrica; también fue un lugar para excomulgar a la gente, es decir, un espacio donde se supone que iban a pagar por lo que hicieron en vida. Y nosotros, como Estado, como "papá", somos la representación de Dios, entonces podemos hacer que pagues por lo que creemos que hiciste mal.

Ángel, Arte Sin Frontera.Quemar el futuro: Lo preocupante es que actualmente en México está la prisión preventiva oficiosa: hay más de sesenta mil personas sin sentencia, solo señaladas como culpables, y pueden pasar hasta más de dieciocho años en prisión. La Corte Interamericana de Derechos Humanos ha emitido recomendaciones por las múltiples violaciones a los derechos humanos.

Por eso para nosotros es sumamente importante renegar y rechazar el concepto penitenciario. Lo que hacemos es justamente no alojar espacios de reflexión, pensamiento, arte y aprendizaje que tengan que ver con la penitencia. Por eso creemos que esto es fundamental.

Quizá ahora Abraham pueda sumar algo más, y por otro lado hablar sobre los beneficios, o, mejor dicho, los aportes o logros.

Abraham, Arte Sin Frontera.Quemar el futuro: Sí, no quería usar la palabra "ganancias", sino momentos significativos, gratificantes. Esos momentos significativos, a título personal y también colectivo, creo que De una u otra forma, cada una y cada uno de nosotros vamos acompañando los procesos, y evidentemente van operando y pasando cosas diversas en cada uno de ellos. A mí, a título personal, me parece que la capacidad de transformar… Y quiero desmontar un poco el concepto de transformación, porque parece como si ésta se diera por sí sola, pero más bien me parece importante reconocerla en medio de un proceso, a través de procesos tangibles. Es decir, ver cómo las personas que acuden a los talleres se van permitiendo

una escucha activa con sus demás compañeros y compañeras, y a partir de esa escucha van transformando sus propias ideas. Eso me parece sumamente importante en términos procesuales. Solo por poner un ejemplo, recuerdo uno en el 2018: teníamos una chica trans en el taller de artes, y su personaje dentro de la ficción también era femenino. Sin embargo, a varios compañeros les costaba reconocerla como mujer y la dirigían constantemente en masculino. Ahí tuvimos un proceso de alrededor de un mes para reflexionar sobre conceptos de masculinidad, sexualidad y género. Todo ese proceso, que hicimos paralelo al montaje, fue muy gratificante porque permitió reconocer la diversidad sexual. Para mí, ese proceso es sumamente significativo. Actualmente estoy en Morelos con las chicas y pasa algo similar, sobre todo con las chicas que tienen relaciones homosexuales dentro del reclusorio. Aunque hay diferencias con el reclusorio de hombres, en el de mujeres hay ciertas normas, y estamos reflexionando de lleno en cómo romper los patrones de género impuestos dentro de la cárcel femenil. Es decir, cómo reconocernos desde una diversidad de género, ya que las chicas no representan el género masculino en la forma violenta y masculinizante que nos enseñaron. Solo por poner un ejemplo. Este proceso nos llevó también alrededor de un mes y está desembocando en una pieza escénica. De repente, la discusión era: ¿Por qué, si estoy en una cárcel femenil, hay chicas que intentan repetir patrones masculinos, no solo en identidad de género, sino también en lo tóxico de la masculinidad que se repite en la sociedad? Eso fue algo muy conceptual que bajamos al cuerpo y a la experiencia propia de las chicas, y la verdad es que fue brutal.

Ángel, Arte Sin Frontera.Quemar el futuro: En términos prácticos, para cerrar, en las presentaciones ellas pueden reconocerse a sí mismas o a sí mismos en una representación simbólica, artística y escénica. Esto les permite identificarse no solo en su capacidad actoral, sino también en la posibilidad de hacer algo artístico, conceptual o escritural. Y cuando lo comparten

con sus familias, ahí se abre todo un panorama tangible de lo que tantas veces hablamos teóricamente.

Ahí desemboca lo que un compañero llama justicia poética. Nosotros lo desarrollamos desde este lado: la justicia poética entendida como que, a partir de estas prácticas artísticas, ellas y ellos puedan ejercer sus derechos, y de alguna manera estén ejerciendo su justicia a través de actos poéticos.

Abraham, ¿quieres agregar algo sobre lo penitenciario o sobre esto otro?

Abraham, Arte Sin Frontera.Quemar el futuro: Sí, voy a sumar algo que me quedó muy grabado de hace unos años, cuando Ángel presentó en Los Pinos. Decía que, a pesar de que hubo un resultado artístico una obra de teatro que tenía su valor artístico, para el lo más importante no era eso, sino lo que pasó ahí mismo. Porque, de entrada, a las familias no se les permitía acercarse a los internos. Yo la vi en el Helénico y todo estaba muy medido: terminaba la obra, había una pequeña charla y luego se iban, pero nadie podía salir hasta que ellos ya se hubieran retirado.

En cambio, en Los Pinos, hubo una acción donde las familias estaban ahí enfrente y pudieron salir a abrazar a sus seres queridos. Claro, las autoridades se pusieron tensas, pero esa acción fue como irrumpir, construir otra realidad en ese momento. Como decía Ángel, eso era lo más importante. La obra fue el vehículo, el proceso y el valor estuvieron en lo que materializaron, pero había algo más, algo que en pedagogía llaman "la currícula oculta": ese abrazo, ese momento que también conecta con lo que hablamos de justicia poética.

Lo vínculo con una experiencia que tengo ahora en Tepepan, donde acompaño a las chicas. En la obra, ellas dijeron: "Vamos a construir una acción, una serie de coreografías y movimientos, que quede bonita y poética, pero el objetivo es llegar a un conversatorio. La obra es el vehículo, lo

que nos interesa es la conversación final". Fue muy potente porque, justo cuando terminó la presentación, todas se pusieron en el proscenio muy emocionadas por lo que venía: la conversación, las personas que estuvieron ahí les preguntaron algo muy relacionado con eso de la justicia poética. Les dijeron: "Ustedes al final hablan de justicia. Su última palabra fue justicia. ¿Por qué hablan de justicia si están aquí por algo que hicieron?". Esa pregunta fue muy fuerte, porque parecía cuestionar la legitimidad de hablar de justicia si ellas estaban ahí por una injusticia que cometieron. Pero ellas ya estaban preparadas para esa pregunta, porque era algo que habían conversado antes, un proceso profundo sobre la justicia, la directora del penal estaba presente, también los mandos, y entonces cada una se lanzó a responder: ¿por qué hablan de justicia? Eso dio lugar a un diálogo muy potente. Las autoridades no hablaron, pero el resto generó una conversación significativa para ellas, porque lo que querían mostrar es que detrás de ese sistema se esconden muchas injusticias. Ellas dijeron: "Antes de llegar aquí ya había un acto de injusticia en mi historia de vida". Y no solo eso, sino también la manera en que fueron juzgadas. Por ejemplo, una dijo que su pareja salió en cinco años y ella tenía una condena de treinta, lo que dio pie a un debate sobre la desigualdad y las injusticias del sistema. Todos esos diálogos, muy bien fundamentados, surgieron porque habían trabajado antes esa postura crítica, y así se gestaron procesos emancipatorios, críticos, libertarios, como los que mencionaba Ángel, que siempre están presentes y que les permiten entender y cuestionar lo que les pasa más allá de lo inmediato estamos también construyendo ese espacio seguro, porque esas conversaciones no se dan en otros espacios; se propician justo dentro de estos lugares. Y pensaba en esa pregunta que lanzó esa persona: "¿Por qué ustedes hablan de justicia si están aquí por algo que hicieron?". Siento que ahí opera muy bien la idea del sistema penitenciario: de entrada, ya hay un prejuicio fuerte. Además, se coloca a quien pregunta en un lugar privilegiado, como el "bueno" que viene a

enseñar a los demás a ser mejores personas así se replica una violencia constante, porque la gente que acompaña estos procesos muchas veces entra con ese esquema: "Yo vengo a enseñarte, no me mientas, sé que tú estás aquí por algo que hiciste mal, y por eso tienes que reconocerlo y aceptar que yo te voy a dar algo para transformar tu vida".

Creo que esa pregunta resume muy bien cómo funciona la lógica penitenciaria, que está presente todo el tiempo y que incluso las personas privadas de libertad llegan a replicar cuando no hay un espacio crítico. Cuando lo único que hay es "vengo acá a montarles una obra, aquí tienen el guion y pónganselo", sin permitir un espacio de escucha real ni entre ellas ni entre ellos. No hay un lugar donde puedan irse transformando a partir de las palabras y los saberes de los demás.

El sistema penitenciario es muy direccional, unidireccional, que bloquea esas posibilidades de diálogo y transformación. No permite otro tipo de espacios de escucha ni de aprendizaje mutuo.

Cristina: Gracias. De la mano de esto, tengo dos preguntas más, que desde que empecé a involucrarme con grupos y colectivos me han resonado mucho:

1. ¿Para ustedes, en función de quién está hoy el quehacer artístico con personas privadas de su libertad? Esto porque muchas iniciativas se concentran en la reinserción social y en la institución, y dejan de lado a las propias personas.

2. ¿Cómo entienden o plantean ustedes la reinserción social? ¿Es pertinente seguir hablando de ella, dada su carga en discursos políticos e institucionales hegemónicos?

Ángel, Arte Sin Frontera.Quemar el futuro: Es un tema muy complejo. Voy a intentar ordenar un poco mis ideas porque, de alguna forma, ya hemos tocado esto en la charla. Nosotros no somos partidarios de la reinserción social, aunque sí utilizamos ciertos lenguajes o políticas públicas para que nuestras prácticas puedan existir.

Nosotros no creemos en la reinserción social, porque si lo piensas bien, y lo voy a decir de manera muy cruda y si me ayudas, Abraham, a darle forma a mi cabeza reinsertar a la sociedad es como intentar que vuelvas a ser lo que ya eras. Es decir, nos tratan como a ovejas, y hay unas pocas "ovejas descarriadas" pongo comillas grandes y lo que buscan es que vuelvas al redil. Como si reinsertarte a la sociedad fuera sinónimo de ser "bueno". Como decía Abraham hace un rato, eso solo legitima la idea de que los que están afuera son los "buenos" y los que están adentro son los "malos", desde la política pública, hablar de reinserción social y de que "ya no vuelvas a pisar la cárcel" no me interesa, porque eso no toma en cuenta las injusticias del sistema ni las condiciones de vida previas que llevaron a las personas ahí, interesa cómo vivas, no me interesa qué hagas, no me interesa que mis políticas públicas en educación, vivienda, economía o alimentación no te estén funcionando afuera, siempre y cuando uno regresa adentro. Te lo comento porque muchas personas que han salido de la cárcel toman los talleres y se vuelven grandes amigos o amigas. Dices, pues está difícil, porque salen y no hay políticas públicas para sostener el después de la cárcel, porque vivimos en una justicia punitiva. Eso nos parece importante aclararlo: la justicia punitiva es el castigo, y el castigo es estar dentro. No me interesa lo que pasa con la víctima ni con el victimario después de salir de la cárcel.

La gente, por supuesto, sale de la cárcel y sigue teniendo las mismas violencias estructurales en sus cuerpos. Es complejo decir que ya se han reintegrado a la sociedad porque no regresaron a la cárcel, pero siguen padeciendo desigualdades en sus vidas. Por eso no creemos en la reinserción social. Para nosotros es importante reconocer que va más allá de eso. Es muy fácil para el Estado lavarse las manos y decir que ha bajado la tasa de reingresos, pero esa tasa no refleja que muchos se han suicidado, muchos viven en la calle o en la drogadicción, porque no hay verdaderos programas de reinserción social que atiendan las condiciones reales, dentro y fuera, por otro lado,

también es importante poner sobre la mesa que durante dos años fuimos, sí me reconozco, pioneros en un programa que se llama Reconecta con la Paz, del que no hemos hablado mucho. Digo pioneros, no porque lo hayamos formulado o construido nosotros, sino porque tiene que ver con lo que decía Abraham: estamos marcando un territorio y unas prácticas que demuestran que es posible atender procesos en cárceles desde la ética, el acompañamiento, la ternura, pero también desde un aparato crítico. Esto desemboca en arte, pero el arte no es lo primordial. Eso es importante, porque nosotros, como hijos de las artes, nos enseñaron que el arte es prioritario, pero para nosotros y en la práctica reconocemos que para nada es lo más importante, Reconecta con la Paz tuvo un papel muy importante entre 2021, 2022 y un poco de 2023, aproximadamente dos años. Es un programa que hizo la Fiscalía de la Ciudad de México junto con el Instituto de Reinserción Social, vinculando deporte, medio ambiente y cultura. En cultura entramos nosotros, porque llevamos trabajando en esto varios años, y nos brindaron la oportunidad de coordinar un programa cultural que se llamaba Grietas y Derivas. Grietas y Derivas es un programa que atendía a personas entre dieciocho y veintinueve años. Teníamos una disputa por la edad, porque creemos que no debería ser un límite necesario. Entiendo que las políticas públicas lo establecen porque hasta los veintinueve años se considera que todavía son jóvenes, pero lo que pasaba es que personas con delitos menores, entre dieciocho y veintinueve años, que estaban en la cárcel, podían cumplir su sentencia en libertad. Entonces tenían que asistir a nuestros talleres, que duraban entre cuatro y cinco horas un día a la semana. Durante ese tiempo, la educación popular y la práctica artística eran muy potentes y preciosas, porque reconocíamos la importancia de esa educación para el reconocimiento de esas personas como agentes culturales e individuos obviamente, estábamos vinculados con la Fiscalía y el Instituto de Reinserción Social, pero lo hacíamos también como una herramienta, o, mejor dicho, una conveniencia. No quiero decir

conveniencia en el sentido negativo, sino que si la política pública estaba enfocada en la reinserción social y algo de lo que hacíamos tenía relación, podíamos vincularnos. Además, la invitación nos la hizo Gabriela Anguiano, que en ese entonces era coordinadora del Centro Cultural El RULE ahí fue maravilloso reconocer en ese año y medio o dos años la potencia de las prácticas artísticas.

Para ir cerrando, y pensando en lo que tú mencionaste, para nosotros siempre lo importante son las personas. Como tú decías antes con lo del reflector, para nosotros el reflector está en la cárcel, no como concepto absoluto ni como único sistema de seguridad, sino como un espacio para encontrar alternativas también queremos apuntar lo que Abraham mencionó sobre la abolición. La abolición no se da de un día para otro. Muchas veces nos preguntan: "¿Si quitamos las cárceles, ¿qué haremos el día de mañana?" La respuesta es que no es algo inmediato, es un proceso que estamos tejiendo para que muchas generaciones futuras, las que vienen, reconozcan este trabajo y puedan construir cosas mucho más maravillosas acorde a su contexto histórico y social, para cerrar, me quedé pensando en lo que Abraham dijo sobre la pregunta de justicia y cómo se relaciona con la reinserción social. Para nosotros, algo fundamental es que nunca preguntamos qué hicieron o por qué están ahí. Esto es esencial y forma parte de nuestra metodología, pronunciamiento y ética de cuidado. Nunca preguntamos por qué las personas están ahí porque, como dijo Abraham, evitar juzgarlas es crucial, por ejemplo, el martes pasado trabajábamos una obra sobre la homosexualidad que trasladamos a un monasterio, a unas monjas lesbianas. Me acompañaba una compañera del área de cultura y educación, que estaba muy sorprendida por el tema. Al final, comentó que se molestó porque no les habían llevado las galletas ni el café de la merienda a las ocho de la mañana. Yo le decía que eso es dignidad, porque las personas están ahí desde temprano y no deberían quedarse sin algo para comer a

media mañana. Al final, la compañera dijo: "Ángel, tú les quieres dar cosas porque ellas creen que se las merecen, pero ellas están aquí por algo. Violaron, asesinaron, secuestraron, lastimaron al país." Esos discursos, que la hegemonía mediática ha instalado en nuestra psique y en el día a día, la gente los apropia. Yo le respondí que, sea lo que sea, debemos darles una vida digna dentro de lo que podamos, un espacio digno. Y si están en un taller de artes escénicas y pensamiento crítico, para mí eso es lo más importante, que tengan un poco de dignidad en el taller, que se les trate con dignidad y que tengan comida. Bueno, ahí hubo una discusión, pero se conecta con lo que decía Abraham hace rato: no se trata tanto de profesionalizar a la gente, sino de que ese espacio sirva para reconocer su papel, sus individualidades, sus derechos, su dignidad.

Cristina: Abraham, quedan tres minutos.

Abraham, Arte Sin Frontera.Quemar el futuro: Solo quería agregar algo a lo que él dijo y que tiene relación con las preguntas. Quiero sumar que parte de lo que nos tiene aquí es la idea de sistematizar estas experiencias, porque creemos que, si pensamos en esta abolición, como se ha hecho en otros lugares, en pueblos que fueron lastimados y heridos, la sistematización de su historia y su memoria pudo construir otras realidades para otros pueblos. Por ejemplo, porque leyeron sus murales, se acercaron a cómo recuperaron su ancestralidad, todo lo que escribieron y dejaron no solo por escrito, sino también en sus cuidados, en la construcción del ambiente y el territorio, creemos en la importancia de sistematizar. Por eso la editorial, por eso todos estos procesos se dan para que en el futuro quede un vestigio que pueda construir algo distinto. Por eso estamos aquí también.

Cristina: ¿Quieren que hagamos otra sesión o lo dejamos aquí por hoy? Para mí, la verdad, podría seguir escuchándolos; me parece muy interesante y muy importante más que interesante lo que están haciendo y desde dónde lo están haciendo, que creo que es la gran diferencia: desde

dónde, en términos de ideas, de posicionamiento, de la plataforma donde están tejiendo todo esto que llevan a cabo. Pero entiendo que a veces es cansado. Podemos tener otra reunión, si quieren, y también escuchar a quienes faltan del colectivo, o como ustedes decidan. Estoy disponible esta mañana para esto, no sé cómo anden sus tiempos.

Ángel, Arte Sin Frontera.Quemar el futuro: No tengo problema. Si tienen alguna otra pregunta, puedo quedarme otros treinta minutos más, no sé cómo ande Abraham. Aquí está otra compañera que está trabajando, pero también está escuchando toda la conversación. Se llama Lorena. No sé si tengas alguna otra pregunta. Se va a cerrar pronto, de repente les mando el link, ya se va a cerrar, estamos a nada.

Entrevista al elenco de la obra de teatro Expediente Veracruz, bitácora de viaje

19 de julio 2024

12:20 pm

Cristina: te dije que en la tarde no porque estaba con los niños. Son vacaciones y los tengo aquí echando relajo. Si escuchan ruidos y de repente mi micro se silencia, es porque voy a ir a tranquilizarlos. Les cuento un poco para que sepan de qué va. Estoy estudiando un doctorado en arte y cultura, y mi tema de investigación es teatro con y para personas privadas de su libertad, con una aproximación histórica y regional. Platiqué con Tania García de Jalapa. Además de que soy de Jalapa y he trabajado en cárceles de Veracruz desde la historia, decidí que debo incluir un capítulo sobre lo que está sucediendo en Veracruz. Cuando vi en el chat la imagen de Expediente Veracruz ¿es en Veracruz verdad? sentí que tenía que ir. Ya tenía mis vacaciones planeadas para ir a Jalapa en esas fechas, aunque se acortaron. Aun así, logré verla y me encantó. Me gustó mucho el texto, el montaje, todo. Mi interés es escucharlas: saber cómo llegaron al proyecto, cuál

ha sido su trabajo. En la última entrevista surgió algo interesante: qué tanto quienes trabajan estos temas las actrices, creadores y creadoras cuentan con contención emocional ante un tema tan complejo. La entrevista fue reveladora, porque normalmente el foco está en las personas privadas de su libertad y en lo que hacen. Cuando este colectivo, Arte Sin Fronteras, me comentó sobre eso, entendí que no las estábamos viendo, y eso también es importante. Son quienes están en el campo de batalla. Así que siéntanse con la libertad de contar lo que quieran, abiertamente. Iré lanzando alguna pregunta si lo creo necesario; si no, seguimos. Silenciaré mi audio por mis hijos, pero seguiré escuchándolas.

Creo que no me presenté. Soy Cristina Solís, soy de Xalapa, estudié allá, nací allá, luego me fui a México y ahora vivo en San Miguel de Allende, en Guanajuato**.**

Cryse, Expediente Veracruz, bitácora de viaje: Yo estaba en San Cristóbal, en las Casas de los Negres. Sí, soy de San Cristóbal. Te cuento un poco. Gretel y Fanny fueron el primer elenco de Expediente Veracruz. Ellas hicieron mucha investigación y estructuraron la obra. Naomi estaba en asistencia de dirección, y así se integró. Yo fui la última en unirme al proyecto. Primero entré en iluminación, luego en escenografía y actuación, y también comencé a involucrarme en la investigación. Chicas, ¿quieren contar cómo comenzaron los procesos?

Gretel, Expediente Veracruz, bitácora de viaje: Es importante mencionar que este proyecto no surgió de nosotras. Nos invitaron a participar. Primero convocaron a Fanny y a otro grupo de actores y actrices que, con el tiempo, se fue diluyendo. La idea inicial fue de Roberto Sayas. Después ocurrieron muchas cosas y él ya no forma parte del proyecto, pero fue quien nos convocó. La más longeva en esto es Fanny. Quiero platicar sobre lo que me llama la atención de este proyecto: el tema y cómo se va a abordar. Se planteó como un proyecto de teatro documental, y para mí era una oportunidad de encontrar otros lugares desde los cuales habitar el

teatro. Eso es algo en lo que creo profundamente; es una línea personal de trabajo: diluir la escena en el mundo, regresar al origen del teatro, que es más ritual, más comunitario, más real. Por eso me interesó tanto este proyecto. También es importante mencionar que, cuando Sayas me invita, lo hace a partir de una vivencia personal que lo acerca al tema. Desde mi parte, hubo una solidaridad hacia un compañero de generación. Quise acompañarlo en este evento tan fuerte que estaba atravesando él y su familia, y transformar todo eso en algo creativo. Me sentí no halagada, pero sí profundamente agradecida por poder participar. Había una necesidad personal, primero suya y después mía, de acompañarlo. Eso me ayudó a mantenerme siempre con los pies en la tierra, a recordar qué lugar ocupaba yo dentro del tema. Después de eso, tomamos decisiones que considero muy afortunadas. Por ejemplo, tuvimos algunas pláticas con personas con experiencia. Estuvimos con Ángel Hernández, de Teatro para el Fin del Mundo, quien nos compartió un bagaje muy valioso. Hablamos sobre cómo acercarnos a estos temas sin invadir demasiado, cómo trabajar con ciertas metodologías o juegos en los que la mesa se convierte en un espacio seguro y objetivo. Él proponía dinámicas que permitieran a la otra persona pasar por una experiencia en lugar de solo ser entrevistada. En vez de preguntar directamente "¿cómo te sientes?", o "¿qué pasó?", él planteaba generar una vivencia conjunta. Sinceramente, no pude llevar eso a cabo como lo había planeado. Cuando llegué con la mujer a la que entrevisté, fue totalmente diferente. Sentí que estaba muy acostumbrada a hablar del tema, no parecía tener mucho tiempo ni intenciones de vivir una experiencia diferente. Iba directo al grano. Así que dejé de lado mis dinámicas y simplemente la escuché. No descarto lo que aprendí con Ángel Hernández, pero me encontré con esa tensión entre la preparación y la realidad. Llegué creyendo que llevaba herramientas y, ya en el encuentro, tuve que decidir: "ni modo, esto no aplica aquí, me dejo guiar por lo que hay". Y eso fue lo realmente importante.

Cryse, Expediente Veracruz, bitácora de viaje: ¿Puedo agregar algo?

Fanny vivió todo ese proceso; yo no. Yo llegué al final. A veces sigo un poco confundida sobre qué es exactamente el teatro documental. Nuestro director en ese momento nos pidió hacer varias cosas, como investigación de campo, ejercicios similares a los que menciona Fanny, grabar...

Cristina: Perdón, dame tres minutos... sí, perdón, perdón. Ahora sí, ya. Escucho.

Gretel, Expediente Veracruz, bitácora de viaje: Entonces, cuando nuestro director nos pidió hacer una serie de investigaciones de campo, también nos encargó varios ejercicios. Recuerdo especialmente uno que consistía en hacer un videoblog. Fuimos a Pacho Viejo y la idea era grabarnos como si estuviéramos documentando el camino, tipo: "aquí vamos a Pacho Viejo". También había ejercicios como crucigramas, cosas que ahora tengo algo vagas, pero sí estaban en la indicación.

La verdad es que Fanny y yo sentíamos que eso era un poco superficial. Hablábamos de que no se sentía tan personal. Ir grabándonos en el trayecto, como si estuviéramos haciendo un video de YouTube, incluso con caras serias, nos provocaba cierta despersonalización del proceso. Decidimos no seguir esas indicaciones y en lugar de eso, grabamos solo audio y vivimos la experiencia nosotras como actrices, porque al final las que teníamos que metabolizar todo eso éramos nosotras.

Fue un proceso de romper ciertas reglas con las que inicialmente se nos había convocado. Pero creo que ahí empezó también un poco la esencia de Expediente Veracruz: lo importante eran las personas y lo que nos contaban, no que el protagonismo estuviera de nuestro lado. Sí, justo. Más que ir a contracorriente, creo que fuimos muy intuitivas. Fuimos desechando lo que no sentíamos genuino. A mí lo que me sirvió mucho fue recordar siempre que yo era una actriz. No era una

familiar. Ir a la casa de la persona que entrevisté no me convertía en parte de su familia, aunque sintiera empatía o rabia por lo que me contaba. Yo no era quien vivía eso.

Yo venía de un diplomado creo que es el que estás tomando ahora, Crys de Teatro aplicado, donde vimos algo llamado "resiliencia común, unitaria". Estaba muy lindo. Ese diplomado me marcó mucho. Ya llevaba tiempo haciendo teatro espontáneo, donde escuchamos las historias de las personas, y entendí que lo que cuenta es eso: la historia que escuchas. No mi interpretación, no lo que yo me imagino, no cómo lo represento en escena, sino qué puedo hacer para que esa historia se honre. Y justo, ese diplomado me ayudó a preguntarme: ¿cómo puedo reforzar, desde tu historia, aquello que te empodera, que te honra? ¿Cómo engrandecer tu experiencia sin apropiármela? Para mí, esa perspectiva fue la que me sostuvo emocionalmente frente a relatos tan dolorosos e injustos. También descubrí algo que me ayudó a entender mejor el teatro documental: yo escuchaba a esta señora y pensaba que no tenía nada que agregarle. No sentía necesidad de hacerle un tratamiento estético o literario. Lo que ella decía ya tenía historia, ya era el documento. Entonces, lo nuestro era más bien construir el dispositivo escénico, dar una estructura.

Las experiencias previas que tuve me ayudaron a buscar no tanto una despersonalización, sino una neutralidad. Aunque claro, también tenía una postura política y personal ante todo este tema. Y sabía que por más que quisiera ser objetiva, no lo sería completamente. Pero confié en eso. En que yo no era la protagonista, pero mi cuerpo, mi racialidad, mi presencia ahí, ya hablaban. Muchas cosas no tenían que decirlas, ya estaban ahí puestas. También fue muy importante, en el proceso de montaje, que Fanny y yo entendiéramos desde el inicio que éramos solo un instrumento para contar las historias que nos compartieron. No teníamos que ficcionarlas para vivirlas en escena. Nuestro trabajo era comunicarlas, platicarlas, transmitirlas con claridad, no

representarlas desde el dolor como si fueran nuestras. No se trataba de que yo mostrara que a doña Carmina la tocaron unos policías, como si yo estuviera viviéndolo ahí, porque —como decía Fanny— nosotras no éramos las protagonistas.

Y tampoco nuestro objetivo era provocar que el público viviera ese sufrimiento de forma literal. Cuando empezamos a meter pequeñas ficciones de esas escenas, nos dimos cuenta de que eso desviaba la atención. Yo le llamo, aunque no es un término mío, porno miseria. Empezaba a parecerse a la nota roja.

Sí, justo. Se volvía una representación más parecida al amarillismo, al morbo, que a lo que queríamos lograr.

Cristina: Hay una filósofa que habla de algo muy parecido, se llama Sayak Valencia. Ella lo llama capitalismo gore, y analiza cómo se lucra en los medios en la tele, la radio, el teatro a partir de mostrar la violencia, el sufrimiento ajeno. El punto no es solo cómo lo muestras, sino para qué lo haces. Y creo que eso es fundamental. Por eso agradezco también la forma tan sensible en la que me están compartiendo esto, porque he hecho varias entrevistas y sí noto una diferencia cuando hablamos entre mujeres, desde una conciencia de "yo no quiero ser la protagonista de esta historia, estoy aquí para acompañarla".

Gretel, Expediente Veracruz, bitácora de viaje: Y fue difícil. Todo el proyecto fue un ejercicio de cuestionamiento. Hasta días antes del estreno, Fanny y yo nos preguntábamos: "Amiga, siento que esto que estamos haciendo se está yendo más hacia acá que hacia allá". Y nos sentábamos a hablar, a revisar. La verdad es que fue una suerte enorme que entre Fanny y yo hubiera esa sintonía, porque si alguna hubiera dicho: "no, que se vea, que impacte, que duela", hubiéramos tenido muchos conflictos.

Pero afortunadamente conectamos muy bien, y cada ensayo era un trabajo de salir, mirar lo que habíamos hecho, y decir: esto no, hay que moverlo, hay que bajarle, o subirle, según el caso. Todo con el objetivo de no caer en la porno miseria, de no hacer de Expediente Veracruz un espectáculo para el morbo, algo que atrajera al público con frases como "¡ve a ver cómo golpean a alguien en escena!".

Fanny, Expediente Veracruz, bitácora de viaje: Sí, o ese tipo de público que quiere ir al teatro a sentirse moralmente superior, como si ver esto los colocara en una posición de juicio hacia el otro. Y también fue complejo mantener una postura neutral como actrices, cuando personalmente no lo éramos. Porque en algún momento salió esa conversación...

Estábamos hablando de las experiencias de personas que tienen un familiar en la cárcel, privadas de su libertad. Pero tampoco queríamos provocar lástima, que la gente dijera: *"*ay, pobrecitos*"*. Era algo difícil de expresar, incluso por pudor, pero lo cierto es que necesitábamos asumir una postura neutral.

Gretel, Expediente Veracruz, bitácora de viaje: Nosotras sabíamos que no nos correspondía juzgar si las personas privadas de la libertad eran inocentes o culpables. Podían estar ahí por algo que no hicieron, o también por algo que sí hicieron. Y si era lo segundo, entonces también existía la otra parte: alguien que fue afectado por lo que hicieron. No podíamos negar que, si alguien mató a alguien, había una familia que perdió a alguien. Entonces tuvimos muchas conversaciones entre Fanny y yo para decir: *"*no, güey, quitemos ese juicio de por medio*"*. Pero fue difícil. A mí personalmente me costó mucho. Me costó vaciarme de esos juicios, dejar de preguntarme si la historia que estaba contando era "justificable" o no. Pero entendí que mi trabajo era hablar de eso porque era importante. Y que el público hiciera las conjeturas que necesitara hacer. Nosotras

intentamos presentarlo como en una "caja blanca", con el menor juicio posible en escena, justo para permitir que la gente elaborara sus propias lecturas.

Aunque claro, también hay un riesgo ahí. Porque sí, aunque queríamos esa neutralidad, es cierto que en escena hay una inclinación: todos son culpables, todo está podrido. Y luego, en las funciones, cuando abríamos el diálogo con el público, eso salía. Había personas muy afectadas, que también tenían familiares privados de libertad. Recuerdo al menos dos funciones donde alguien se acercó muy molesto y nos dijo: "Sí, muy bonito su cotorreo, pero a mí me hicieron algo y no me gusta que estén victimizando al culpable". Y claro, ahí nosotras solo podíamos decir: somos instrumentos. Pero no fue fácil sostener esa postura.

Ahora que lo pienso, en todo este proceso nunca hubo una contención emocional como la que tú mencionas. Más bien, encontramos las herramientas para contener el producto, para cuidarlo como dispositivo escénico, para mantener la sensibilidad hacia todas las partes. Fuimos muy conscientes de nuestra postura personal y política, sí, pero en lo emocional… yo nunca tuve esa parte de contención. Y eso lo busqué mucho en los talleres con Ángel Hernández y otras creadoras y creadores. Yo preguntaba constantemente: ¿cómo le hago para no sentirme mal pidiendo que me cuenten estas historias tan duras solo para hacer una obra de teatro? Eso me generaba dilemas muy fuertes, muchas inseguridades. Y la verdad es que no sé si las procesé. No sé cómo lo hice. Lo único que tengo es una especie de filosofía de vida muy anarquista que me ha sostenido en muchos momentos. Y es esta frase: "yo trabajo y trabajo la materia. Y mientras la modifico, sin darme cuenta, la materia me está modificando a mí".

Así que me enfoqué en cómo hacer las cosas, en cómo construir el dispositivo. Y ahí fui encontrando algo de sentido. Pero sí, no hubo contención institucional o emocional más allá de eso. La única contención real que tuve y no lo digo con tristeza, al contrario, creo que fue lo

mejor fue la complicidad con Gretel. Si no hubiéramos hablado cada vez que salíamos del ensayo, si no nos hubiéramos mandado mensajes por las noches preguntándonos: "güey, ¿qué pedo con esto?, ¿no te sientes rara?", no sé qué hubiera pasado. Esa complicidad fue lo que nos sostuvo.

Sí, creo que esa fue la única contención personal que puedo reconocer ahora. Sí la hubo, y fue muy intuitiva. Hasta que tú lo preguntas desde esa perspectiva, me doy cuenta de que fue real. Y también creo que tuvo que ver con la personalidad de Fanny lo repito, fue una coincidencia muy afortunada, pero también hubo una intuición compartida de no meternos demasiado en la investigación.

Tengo compañeras y compañeros cuyo proceso actoral va por otro lado y lo respeto, que, si hay una escena de violación, por ejemplo, buscan videos reales, testimonios, y se sumergen profundamente en ese tipo de material. A mí no me funciona. De hecho, creo que me lastima. Por eso Fanny y yo fuimos muy conscientes desde el inicio y dijimos: "Vamos a investigar, sí, pero hasta cierto punto. Solo lo necesario, lo superficial".

Literal, nos metimos a Google Maps: "Esto es, esto está aquí, esto pasa por acá". Y cuando fuimos a Pacho Viejo a entrevistar, preguntamos lo básico: ¿Cómo entran? ¿Cómo salen? ¿Qué necesitan? Y ya. No había más que explorar. Sabíamos que, si escarbábamos más, íbamos a encontrar cosas muy fuertes, y nos preguntábamos: ¿Para qué? ¿Qué necesidad teníamos de exponernos emocionalmente a eso, si no había cabida para que entrara en el dispositivo? Fue una decisión de cuidado personal. Entendimos que nuestro trabajo era comunicar el proceso, no revivirlo, no reproducir ese dolor. Creo que fue una forma importante de protegernos. Y bueno, el proyecto en sí fue muy tropezado, sobre todo por conflictos dentro del equipo. Fue un proceso corto, de unos dos meses, pero con muchos altibajos.

Cristina: Oigan, quedan cinco minutos de la sesión. Entonces, lo que hago normalmente es cerrar, descargar la grabación y volvemos a entrar al mismo link, ¿les parece? Ok, va.
Y antes de retomar después, me estaban contando esto del proyecto tropezado. También me gustaría saber si las personas que entrevistaron llegaron a ver la obra, si fueron, y un poco conocer sus reacciones. Entonces, voy a finalizar esta parte, descargo que eso toma un poco de tiempo y volvemos.

Entrevista a Ismael Corona

12 de diciembre 2024

05:18 pm

Ismael Corona (Estado de México, 1992) es impresor de serigrafía, ilustrador, tallerista y creador escénico. Actualmente forma parte de la Compañía de teatro Penitenciario *Calacas y Diablitos*, donde desarrolla proyectos gráficos y pedagógicos con enfoque en reinserción social, arte y sostenibilidad. Su formación incluye diplomados en computación, emprendimiento y finanzas por el Tecnológico de Monterrey, así como certificación SAP y estudios en jardinería intensiva. Su trayectoria artística abarca exposiciones plásticas, cine documental, cortometraje, animación y teatro, durante más de 10 años formó parte de la Compañía de Teatro del Foro Shakespeare, colaborando con creadores como Itari Marta, Artús Chávez, Conchi León y Cess Enríquez.
Ha participado en numerosas puestas en escena dentro y fuera del contexto penitenciario, destacando *Medea Material*, *Ricardo III versión 0.3*, *La mordida* y *MCBTH Ruega por Nosotrxs*. Asimismo, ha sido reconocido por diversas instituciones como Greenpeace, el IMSS, CONACULTA, México Unido Contra la Delincuencia, y la Secretaría de Gobernación por su

labor cultural, artística y social. Además de haber sido gestor y parte del equipo directivo del Centro Cultural Autogestivo El77.

Ismael Corona: Sí, mira, yo empecé en el año 2013 cuando obtuve mi libertad y estaba en externación en la Comunidad Externa para Adolescentes en Conflicto con la Ley. Ahí se estaba gestando un proyecto de cine, una proyección de documentales del Goethe y del IFAL, que es el Instituto de Francia en América Latina. En ese proyecto estaban Javier Cruz e Israel Rodríguez, dos integrantes de la compañía de teatro penitenciario. Ahí conozco a Javier; a Isra ya lo conocía dentro de San Fernando en 2011, me parece, o 2012, donde Isra lleva una réplica de teatro penitenciario, pero con adolescentes. Aquí fue mi primer acercamiento con el Foro Shakespeare. Conozco a Itari en el sentido de tallerear teatro. Yo no tenía acercamiento a estar en escena, menos en producción o dramaturgia, simplemente fue un acercamiento. Estuve unas tres sesiones en el teatro y luego egresé de Quirós, Cuarón de San Fernando. Me voy a la máxima, a la de alta seguridad de menores, que es Quirós, por un proyecto. Justo ahí me dan mis dos medidas cautelares: libertad asistida y formación académica. Salgo con esos beneficios y tengo que cubrir cultura, pedagogía y psicología. Ahí es donde todo pasa en 2013. Me invitan al foro y voy al primer montaje de impacto social, que fue Media Material en el Foro Shakespeare. Digo que sí, a ver qué pasa como actor. Después me invitan a ir a la peni, ya externo. Voy y me invitan al montaje de Ricardo III para hablar del poder, específicamente ese montaje dentro de la peni, como actor. A partir de 2013 me empiezo a formar como actor en diferentes montajes, tanto en el interior como en el exterior. En 2014, José Carlos Balaguer, un español que entonces era pareja de Itari, gestó lo que es el 77. Este centro cultural nace porque se pide al gobierno un comodato, no recuerdo bien la palabra, pero es un comodato o algo similar. Se lo dan a Joseca e Itarí el 24 de diciembre, y a partir de esa fecha ya tenemos un espacio para gestar, trabajar y producir

economía. No podíamos cobrar por tener público, no se podía rentar ni hacer nada lucrativo. Entonces empezamos a incubar obras de teatro como La Mordida, La Espera, Las Hijas del Aztlán, Las 80, que ya existían con Juan Carlos. Nos invita a este montaje y empezamos a apropiar este proyecto de Las 80, junto con un sinfín de proyectos que fuimos gestando en este centro cultural.

Cristina: ¿Y ahí estuvieron Javier e Isra, o no?

Ismael Corona: En ese entonces sí, estábamos los tres. Después llega el señor Mares, luego el señor Chaparrito. Israel se accidenta, se va en el proceso de 2016-2017 y le cuesta mucho trabajo regresar a las artes escénicas. También el señor Mares se va, Chaparro igual se va. Todos los compañeros que salen de la peni saben que tienen un espacio. Se mantiene hasta 2018, cuando Joseca deja el proyecto, deja el 77 por conflictos de interés. Nosotros, que éramos autogestión, empezamos a tener una técnica como la que hay en el Foro Shakespeare, que es empresarial, y empezamos a descubrir otro método de trabajo. Sinceramente nos costó mucho trabajo amalgamar con esa dinámica. A partir de ahí empezamos a autoproducirnos y a hacer autogestión. Pedimos becas; por ejemplo, tuvimos Dos México en Escena para producir La Espera y Las Hijas del Aztlán. Teníamos que presentar más de ochenta funciones, las cubrimos y aprendimos que teníamos un producto que se podía seguir replicando. No importaba la temporada, sino que nosotros cuidáramos ese patrimonio. Así lo hicimos durante varios años, hasta 2024. Justo en diciembre se termina ese comodato. Entonces nosotros, Javi, yo y Juan Luis, otro compañero que tiene dos años libre, decidimos emprender otros caminos porque esto se empezó a convertir en que trabajábamos en el 77 como un tipo de manager con Valeria y con Itari. A veces perdíamos oportunidades laborales en otros lugares porque empezaban a cobrar una comisión. A mi punto de vista ya no me pareció, porque en reuniones eso se veía como algo

unilateral, no parte del proyecto. Cuando bajaba un recurso era para el colectivo y todos ganábamos, pero también en ese sentido dije: ¿quiénes sí pueden hacer cosas unilaterales para tener un ingreso extra? Porque a todos nos hace falta el dinero, obviamente. Empezaron a verse conflictos de interés en ese sentido. El año pasado, justo en estas fechas, estábamos haciendo un largometraje. Tuvimos la fortuna de que Javier, Juan Luis y yo participamos como actores. En un momento Itari nos preguntó: "¿qué onda con su largometraje?" Decíamos: "no es nuestro, estamos participando". Se convirtió en algo unilateral porque no representábamos ni al colectivo ni al 77 ni al foro, simplemente como actores. Entonces Val nos menciona qué porcentaje de comisión íbamos a meter al 77 y a mí me empezó a dar risa. Me empecé a burlar y dije: "Valeria, no vamos a meter este dinero que ya producimos desde la serigrafía, desde que nos presentamos en la caja negra, desde que rentamos el 77 con el restaurante, desde que rentamos el 77 con el taller de atelier con Sandra Garibaldi y con otras puestas en escena". No le veo sentido a meterle dinero porque ese dinero es nuestro.

Cristina: ¿Ese fue lo que hicieron con este chico italiano?

Ismael Corona: Es con Nicolás.

Cristina: Ajá, un extranjero, creo que me tocó verlo ahí.

Ismael Corona: Creo que sí, pero no es extranjero, es chilango.

Cristina: Ah, sí es chilango, sí es cierto, iba con una chica que era extranjera esa vez.
Creo que sí, tú dices de otro, de hecho, ese es otro proyecto. Ese tiene que ver con La Espera, tú hablas de Jorge y Eleni, la italiana. Ellos querían, todavía estamos en esa cuestión de adaptar La Espera, la dramaturgia, adaptar el guion cinematográfico. Eso ya está, lo que falta son las licencias para poder producirlo. De hecho, yo me puse a estudiar este año creación de guion para cortometrajes y decía que hay que explotar la casa, explotar nuestro actor. Pero hacer eso y

avanzar genera conflicto porque, lo voy a llamar egoísmo, de parte de nuestra líder que decía: "No, Valeria también deberías de poner". Nos ponían a competir y eso generaba una cuestión de poder. Yo, que soy bien burlón, decía: "¿Cómo se comparan conmigo? ¿Cómo me voy a comparar con ustedes? Está complicado, porque para empezar ustedes ni antecedentes penales tienen". En esa cuestión yo decía: sí, soy machista y trato de lidiar y trabajar con eso, pero reconozco el machismo en su ser, y no se vale que ahora nos lo apliquen a la inversa. Le pregunté qué pasó, y esas cuestiones, esos enfrentamientos, nos fueron colocando en que Itari ya no quería trabajar con nosotros escénicamente hablando. Nosotros entendíamos desde dónde venía. Le dije: "Itari, te dije puras netas, no te estoy diciendo nada para chingarte, te digo las cosas porque no nos laten y tú lo pediste. Qué bueno que pediste que te habláramos así". Pero cuando sucede, ya no te late y entonces estamos jugando. Le dije que tal vez aplicamos una regla que se usa en la cárcel: ver, oír y callar. Cada quien sabe lo que hace, pero cuando hay que poner las cosas sobre la mesa ya no te parece. ¿Nos estamos mintiendo o qué? Después empezamos con estos micromachismos y microviolencias con Val. Dije un día: creo que nos estamos pasando entre nosotros mismos y que algo va a terminar mal. Mejor hasta aquí, amigos, y vámonos, a ser unilaterales como colectivo, raro, pero vamos a seguir trabajando.

De hecho, tuvimos una temporada en diciembre en el 77 que se llamó "La última y nos vamos", con una obra que se llama Las 80 de Juan Carlos. Nos costó mucho remontarla por conflictos de interés entre Val, Itari y Juan Carlos. Juan Carlos dice que no sabía, pero ya lo sabe. Concha y León con La Espera y Artús con La Mordida, sus direcciones, y no pudimos amalgamar Gretel y Hansel, que fue una obra donde actuaba Val. Decíamos: a lo mejor si es la actriz, o a lo mejor somos nosotros que no podemos coexistir con esa obra. Teníamos un actor invitado, Adrián Vázquez, y le dijimos: "Adrián, te invitamos a ensayos para remontar Gretel y Hansel, creemos

que te debemos una disculpa por no lograrlo, pero te invitamos a La Mordida, ¿qué te parece?" Y como por arte de magia logramos reestrenar esa obra.

Entendimos que ahí la amalgama no se podía dar y no la íbamos a forzar. Como compañía externa, independientemente del foro y del 77, logramos hacer cosas. Le dije a Javi: "Vámonos del 77, nosotros lo armamos y si quieres, fue una inversión de aprendizaje, algo que dejamos sobre la mesa". Si sale un compañero de la peni y quiere continuar trabajando con el foro, qué bueno que tienen un taller de serigrafía completo, un huerto, una caja negra, no van a empezar de cero, sino produciendo. Me doy por bien servido que sea así, porque sabemos que el espacio se renta para otros fines y está bien, porque hay que generar dinero. Pero entonces se tiene que cambiar el discurso, y el discurso vende. Ojalá sea así para nuestros compañeros. Si ellos no logran amalgamar en esta estructura empresarial, también estamos nosotros, que ahora nos llamamos Compañía de Teatro Penitenciario Calacas y Diablitos, la AC existente desde el 77 donde se bajan recursos.

Cristina: ¿Y la AC quién la tiene?

Ismael Corona: Actualmente la AC está estructurada así: Valeria es la presidenta, Javier el secretario y yo soy el tesorero. Tenemos que cambiar esa estructura porque Valeria va a salir de la AC; quedarán Javier, yo y Juan Luis. Nos va a costar como un año impulsar ese cambio. Mientras tanto, vamos a meter a Sistemas de Teatro "La Espera", el nuevo remontaje "La Mordida" y montar un nuevo montaje en 2025, además de seguir con lo que ya tenemos.

Yo voy a dar taller de serigrafía en el Reclusorio Sur. Tengo un vínculo laboral con un compañero que fue mayor cuando lo agarraron junto conmigo, él fue sentenciado a 35 años y yo a 5 por la máxima de menores. Después de 14 años, él aprendió a coser dentro del Sur, es costurero, y yo soy serigrafista. Eso amalgama súper bien. El próximo año con la UVA, la

Unidad de Vinculación Artística del Centro Cultural de Tlatelolco, vamos a hacer una pasarela con 24 cambios de ropa creados en el interior del Sur y diseñados por compañeros de la penitenciaría de Santa Marta. Esto empezó en pandemia, en 2020, y se le nombró CANA 77. Vamos a continuar con eso.

Estamos trabajando con la UVA para ejecutar todos los talleres, porque va a haber un manual donde, independientemente de Isma o de quienes estén involucrados, cualquiera pueda tomar el manual y aprender a dar serigrafía dentro de la cárcel. También habrá un manual para costura. Desde las artes gráficas tenemos otra trinchera que aprendimos poco a poco en el 77, justo en 2017, cuando estaba José Carlos Balaguer. Cuando él se fue, nosotros decidimos tomar ese timón. Yo específicamente me volví impresor de serigrafía.

Cristina: ¿Cómo es o cómo era, y ahora cómo lo piensan, el proceso en que alguien sale de la peni, que fue parte de la compañía interna, y llega al 77 o llegaría ahora con ustedes? ¿Cómo es esa transición o ese recibirlos?

Ismael Corona: Cuando alguien de la compañía salía, tenía entre seis y nueve meses de prueba, por así decirlo. En qué sentido: cuando alguien salía tenía que gestionar sus documentos, desde el acta de nacimiento, comprobantes de domicilio, el INE (antes IFE), y tener todo en regla para que después existiera una convocatoria y pudiéramos incluir su nombre como integrante.

En ese tiempo, la persona tenía que ajustarse afuera, ver sus relaciones familiares y, sobre todo, tener el 77 como espacio. Había compañeros que preguntaban cuánto iban a ganar; quizá mil pesos mensuales. Algunos decían “no me alcanza”, y se iban. Nosotros preguntábamos qué podían hacer, qué querían hacer para ganar al mes lo que quisieran. Por ejemplo: “quieres ganar 10 mil pesos, ¿qué vamos a hacer?”. “Soy técnico, sé luces”. Ok, iba como técnico en la caja negra.

Había personas acostumbradas a que les dijeran qué hacer, y era: "vamos a remontar esta obra" o "vamos a hacer esta obra que está parada". Otros decían "me gusta sentir la adrenalina delinquiendo". Nosotros decíamos: "ok, gracias por ser honesto, no queremos tenerte en la fuerza, pero tampoco que vengas a chingarnos por algo que se amarre ahí". Otros simplemente daban las gracias, decían que ya tenían trabajo y se iban.

Cuando se bajó SECA, quedó Valeria como coordinadora del 77 y algunos decían "no me alcanza, hago mantenimiento, sé que es para la casa, pero mantenimiento y actuación se pagan diferente". Entonces preguntábamos cuánto cobraban por reparaciones, se les pagaba de forma unilateral. Después nos asociamos con el Instituto de Reinserción Social, que durante tres meses les pagaba 5 mil pesos, y ahí se cubría esa necesidad económica. Tenían que verse reflejados en una empresa, que era el Foro, y el Foro los canalizaba en el 77 a personas privadas de la libertad. Al terminar esos tres meses, algunos decían que no se veían ahí trabajando. Nosotros decíamos "ok". Javier y yo sentíamos que algo estábamos haciendo mal, porque yo llevo 11 años viviendo del teatro, pero sí es complicado; quizá sus gastos o sus familias son diferentes. Siempre cuestionábamos todo, pero nos costaba cuestionar la autoridad que teníamos porque normalizábamos las cosas.

Teníamos libre albedrío, por así decirlo, y sabíamos cómo resolver. Eso caía en nosotros tres: Javier, yo y Valeria. Nos hacíamos responsables, pero nos empezamos a hartar y dijimos "hasta aquí".

Ahora, cuando salga algún integrante, yo pienso que el 77 sigue, porque el comodato es adjudicación directa de Secretaría de Cultura a manos del Foro. El espacio seguirá siendo la casa de la Compañía de Teatro Penitenciario interna. A lo mejor nosotros ya no funcionamos o no

tenemos amalgama, pero los compañeros que no han tenido oportunidad podrán seguir usando ese espacio, que para mí es el objetivo de este Centro Cultural.

Si se pierde, también estamos nosotros: tenemos contactos, Javier, Juan Luis y yo, y podemos continuar afuera con alguna puesta en escena en caso de que no quieran trabajar en ese espacio. Así lo veo, pero desconozco las decisiones que Valeria o Itari tengan al respecto, sobre todo porque ella es la directora general del proyecto dentro de la peni.

Cristina: ¿La compañía adentro sigue sin modificaciones?

Ismael Corona: Sí, ellos siguen igual. La complicación aquí, que también afectó nuestra relación, fue que en pandemia nos topamos con un cambio de administración: la Secretaría de Seguridad Ciudadana absorbió a la Subsecretaría del Sistema Penitenciario. Esos cambios nos afectaron mucho, en todos los sentidos, incluso en los temas culturales.

Tuvimos la ventaja de contar con la Bolsa de Trabajo Penitenciario —que ahora es Trabajo Penitenciario— y a partir de ahí pudimos sostenernos, porque si no, el proyecto se hubiera caído. Con los nuevos subsecretarios, que ya no dependen de la Secretaría de Cultura sino de Seguridad Ciudadana, y con el área de comunicación, ahora hay que pedir permiso directamente al director de la penitenciaría. Estos cambios nos desgastaron bastante.

Además, justo después de que terminó la primera ola de la pandemia, queríamos estrenar nuevas puestas en escena, pero fue un proceso muy pesado que duró cuatro años. Durante ese tiempo, uno de nuestros compañeros, Toño, se quitó la vida. A modo de tributo, montamos “Macbeth”. Cuando cerramos temporada, falleció otro compañero, César, quien hacía el papel del Rey Duncan.

Luego llegó otro subsecretario, y ahora ya no nos permitían entrar por Cultura; teníamos que hablar con el nuevo subsecretario. Itarí daba la cara y explicaba cómo funcionaba el proyecto y el convenio.

Pero nos decían que el convenio estaba muy a su favor, que llevábamos desde 2009 trabajando ese acuerdo para que todos ganaran, pero nos cuestionaban cuánto ganaba el Foro con lo que cobraban a los espectadores. No había un tabulador claro con las autoridades. Ellos decían que estábamos lucrando, pero el dinero se les pagaba a los compañeros.

Las autoridades veían esto como un negocio y decían que no se podía hacer nada hasta modificar el convenio. Entonces perdimos el acceso, creo que fue en agosto de este año o septiembre. Por todo esto decidimos parar, cerrar esa etapa.

En algún momento Val también se veía cansada. Una vez platicamos que a lo mejor ya deshacíamos la compañía. Yo decía: "¿cómo no? El 77 existe gracias a la Compañía de Teatro Penitenciario, gracias a esos cabrones que están adentro. Yo ya estoy libre, Javier, Isra, Mares, pero este proyecto y esta casa existen porque así se gestó para proyectos de impacto social en Santa Marta."

Val decía: "¿de qué hablas?" Y creo que era desgaste, o un poco de egoísmo. Yo siempre se lo recalcaba a los compañeros, les decía que Val en un momento quiso deshacer esto, no por chingar, sino para entender por qué. Pero se ponía a la defensiva y decía que ya no tocaría el tema porque Itarí en ese momento no estaba muy participativa, estaba con el cierre del Foro Shakespeare, que fue otro golpe grande.

Nosotros manejamos la situación y, cuando hablaba con Itarí, siempre había un choque porque Val le contaba su versión, y yo creo que a veces transgredía lo que realmente pasaba. Le dije una vez a Val: "Tú transgredes las cosas frente a Itarí, porque pasa una cosa con nosotros, pero Itarí

ya trae otra información, y tú eres la única que le dice su versión. Entonces Javier y yo quedamos como los villanos del cuento." Ya estamos tan acostumbrados que hasta nos da risa. Trabajamos y dejamos que nuestro trabajo hable.

Esos choques creo que llevaron a que en octubre Val nos dijera: "Les entrego las producciones, háganse responsables de La Espera, La Mordida, Las 80 de Juan Carlos, hagan lo que quieran." Y se retiró de la AC Calacas y Diablitos.

Nosotros dijimos: "Nadie es indispensable, pero sí necesario en su momento." Entonces, si así es, adelante.

Ya teníamos información de que algunos nos veían como exclusivos, y a mí me daba risa esa palabra. Decía "¿exclusivos? ¿cómo crees?" Pero ahora entiendo de dónde viene eso, porque fuimos los últimos en enterarnos. Ahora me da un poco de risa.

Esa es la situación con nuestros compañeros internos. Ojalá que el 77 siga, porque esos espacios son fundamentales.

Cristina: ¿Y cómo ven, o sea, ¿cómo sienten desde adentro el 77? ¿Lo ven como un espacio de refugio al salir? ¿Lo consideran una oportunidad para aterrizar cuando salen?

Ismael Corona: Sí, de hecho, Javier y yo cuestionábamos mucho el tema económico, porque él es quien lleva la administración de los recursos. El dinero caía en las cuentas del Foro, y Javier era quien sacaba ese recurso para pagarle a la compañía.

La gente nos decía: "Oye Javi, creo que te clavas la feria," y él respondía: "No, aguanten." Entonces, les llevaba un Excel donde les mostraba en qué se gastaba: en vestuario, en camiones para llevar al público…

Después Val e Itarí tomaron la buena decisión de hacer un convenio con la UACM, que nos prestaba camiones para transportar al público a la penitenciaría, lo que representaba un ahorro importante.

Nosotros no cobramos por el trabajo que hacemos dentro de la cárcel, pero ellos se enteraron y decidieron que había que pagarles a los externos por la producción y gestión, y empezamos a jugar con eso.

La que nunca quiso jugar ese juego fue Itarí, que decía: "No cobro, no se preocupen, no me paguen por la dirección."

Así que el 77 lo veían porque nosotros les contábamos lo que pasaba, los proyectos que hacíamos, y ellos se entusiasmaban.

Justo cuando salió Cucharas, que es Juan Luis, él dijo que cuando estuvo afuera cambió su perspectiva de cómo se ven las cosas adentro y realmente vio cómo eran las cosas.

Le pregunté: "¿Y cómo es Cucharas?" Y me dijo: "Pues quien lleva realmente la administración es Itari a través de Val, y pensabas que eran ustedes."

Decía: "Todos piensan que son ustedes, Javier y tú, los que hacen el desmadre, pero el que más se aferra es Javier para que tengan su sueldo y les paguen a tiempo. Pero hay que sacar el cheque, ir a pedir el dinero, luego ir a sacarlo, meterlo... es todo un proceso para que caiga ese varo."

Decíamos: "Bueno, ahora lo vamos a hacer nosotros con Calacas y Diablitos."

Pero a partir de esa toma de decisiones, Itari nos decía: "Pues sí, su Compañía de Teatro Penitenciario."

Yo le decía: "¿Es nuestra o es de todos?" Siempre con comentarios bien directos le decía: "¿Por qué dices que es nuestra compañía nada más? En las puras chidas ya es tu compañía, pero es su

compañía, es que usted es parte de la compañía, no delinquió o no la han agarrado, pero es parte de la compañía."

Eso le generaba un rollo porque sabíamos que era desmadre, pero estábamos con ella al final del día.

Hasta que una tarde nos dice: "Yo no soy socióloga," cosa que José Carlos Balaguer sí era, y ahí dije: "Ah, ya sé de dónde viene el comentario."

Y pensé: "Chin, ya no nos vamos a empezar a entender chido."

Justo cuando el cambio administrativo del 77 cae en esa estructura, dije: "La verdad es que yo estoy chido como estaba, si es así, no quiero, con permiso," y me salí.

Le dije a Javier: "Si tú quieres seguir, adelante, Javi, no pasa nada."

Pero también le hicieron una serie de comentarios. Por ahí, Javier fue bien violento con Val, y una ocasión le dijo: "No, Val, tu palabra vale, y si estuviéramos en la cárcel, ya te hubiéramos matado."

Yo me quedé viéndolo, así como: "¿Qué güey?"

Pero haciendo una reflexión, le dije: "Es que sí, Val, si estuviéramos, pero como no estamos," y me sorprendió porque Javier era quien siempre defendía a Val y decía: "Güey, no estés peleando con ella, sé empático."

Él era como nuestro mediador, hasta que también se le salió de las manos, y la discusión sobre que nosotros deberíamos tener licenciatura actoral y cobrar como el INBAL generó que les pareciera que no estábamos comprometidos, que no teníamos disciplina.

Y así hemos llevado ya nueve años.

Cristina: ¿Querían que ustedes estudiaran?

Ismael Corona: Ajá, había otros directores de teatro que decían: "Es que necesitamos que estos chavos tengan su licenciatura, porque ya llevan once, quince años... Ya es hora de que empiecen a cobrar más, porque su trabajo también lo vale."

Y nosotros decíamos: "Pues sí, pero en esa cuestión ya era egoísmo, de todas maneras, lo voy a hacer."

Cristina: Se va a cortar, ya nos queda un minuto.

Entrevista a Thania García Carrión

19 de diciembre 2024

10:06 am

Thania Mariela García Carrión, xalapeña, 35 años de edad. Es llicenciada en Teatro por la Universidad Veracruzana y egresada de la Maestría en Artes Escénicas por la misma universidad, con diplomado en Beneficios Preliberacionales por la A. C. Asistencia Legal por los Derechos Humanos y el diplomado en Cultura de Paz a través de las Artes por el Instituto Veracruzano de la Cultura. Su trayectoria sobre las artes escénicas en el ámbito penitenciario se desarrolla a partir de una metodología transdisciplinaria. Actualmente se encuentra trabajando con el proyecto de investigación titulado: El cuerpo de las personas privadas de su libertad y su relación con el espacio carcelario a través de las artes escénicas. Su línea de investigación en torno a las Artes Escénicas se enfoca en la Cultura de paz desde un enfoque comunitario, a partir de la reconciliación con el ser humano desde la experiencia artística y humana.

Dirigió el taller de teatro en el Centro de Reinserción Social de Pacho Viejo, Veracruz con personas privadas de su libertad en el periodo 2017-2019, en el 2022 llevó a cabo el taller de teatro en el Reclusorio Militar en Naucalpan, estado de México. Así mismo ha colaborado en el

Centro de Internamiento de menores en conflicto con la ley en el estado de Veracruz y ha participado en performance y trabajos escénicos con el colectivo Solecito bajo la supervisión de la A.C. Idheas en convenio con la embajada de Alemania. Fue invitada en marzo de 2022 por la Comisión Nacional de Derechos Humanos CNDH para participar en la mesa de trabajo para analizar el Programa de Derechos Humanos de las personas privadas de su libertad

Cristina: Bueno, Tania, primero agradecerte el tiempo para esta entrevista. Sé de tu trabajo, ya hemos tenido algunas charlas. Quiero conocer un poco más, que te sientas en entera libertad de contarme. Yo voy a ir haciendo de repente algunas preguntas, pero en general lo que me interesa saber es: ¿cómo llevas tu trabajo con personas que están privadas de su libertad?, ¿cuál es tu opinión sobre la reinserción social? y ¿cuál es tu opinión sobre la denominación teatro penitenciario? Estas tres preguntas serían las fundamentales, y a partir de eso vamos viendo lo demás.

Thania García: Primero, la primera pregunta sobre cómo llevo mi trabajo en los centros penitenciarios. Al inicio fue a partir de una metodología del maestro Jorge Correa, quien fue denominado por la UNESCO como el padre del teatro penitenciario. A partir de estos elementos es que inicio con esta metodología tradicional del teatro de Augusto Boal, teatro comunitario, y ahí es como empiezo a hacer mis primeros acercamientos. Posteriormente, tuve un año de práctica dentro del reclusorio, y cuando empecé a hacer mi trabajo de investigación en la maestría, conocí otra parte de la metodología transdisciplinaria, que tiene que ver más con el cruce de distintas disciplinas. Me di cuenta de que, al introducirme al centro penitenciario, ya no podía limitarme a la disciplina del teatro, sino que tenía que tener conocimiento de ciertos conceptos de derecho, psicología, sociología, incluso antropología social. Fui dejando los elementos tradicionales del teatro comunitario y me enfoqué en el cruce de diversas disciplinas.

A partir del trabajo de improvisación, lo corporal, el teatro físico, trato de jugar con estos elementos para no centrarme solo en el teatro tradicional. Busco un acercamiento entre lo deportivo y lo artístico, para conjugar estos elementos y poder trabajar con los internos. También, al igual que tú, me ha tocado trabajar con hombres, principalmente, en edades de 22 a 60 años, y me di cuenta de que el trabajo físico, por su energía, me ayudaba a conectar con ellos a través de juegos de improvisación, de elementos que les permitían desahogar esa energía corporal.

Cristina: Me parece bien interesante, porque justo estábamos pensando en cómo compaginar el teatro con el box y llevarles box, porque veía esto, que están todo el tiempo y necesitaban sacarlo. Entonces sí creo que es muy interesante verlo y escucharlo de alguien más, porque a veces creemos que solo es nuestra idea, pensamos que tal vez solo yo creo esto, y cuando se comparten estos saberes, es muy valioso darnos cuenta de que estamos en la misma línea. ¿Y cómo es para ti trabajar con varones?

Thania García: A mí se me ha facilitado más trabajar con hombres que con mujeres. Con las mujeres he sentido más difícil el acercamiento, imagino que tiene que ver con el hecho de que somos del mismo género y que ellas están ahí por una situación fuerte: narcotráfico, haber matado a sus hijos, entre otras. Y uno como mujer, al enfrentarte con eso y con otra persona externa que viene a tener un vínculo contigo, sentía ese alejamiento por parte de ellas. Me costó mucho más poder hablar con ellas que con los hombres. Con los hombres la conexión fue más orgánica. A partir de la improvisación, del juego, pudimos conectar más y ellos no se sentían tan intimidados. Incluso, había veces que sin que yo les preguntara por qué estaban ahí, ellos me contaban: "yo estoy aquí porque vendía droga", o "porque hacía esto". Siempre me costó más involucrarme con las mujeres. No sé si tenga que ver también con el machismo, que está muy

presente en la cárcel, pero sí, con mujeres he trabajado muy poco y con los hombres es con quienes más he colaborado.

Cristina: ¿Y recuerdas cómo desde tus primeras experiencias podríamos trazar alguna evolución? Más o menos ya lo decías, al empezar desde un teatro tradicional hasta algo más interdisciplinario. ¿Pero en ti, en este proceso de ir madurando en esta labor?

Thania García: Sí, noto un avance, un cambio tanto en mí como en las personas con las que he compartido. En ellos he notado más seguridad en sí mismos y una conexión en el trabajo en equipo. La seguridad en sí mismos surge a partir de conocer su cuerpo, de entender las condiciones de su cuerpo, de lo que son capaces de hacer a través de un ejercicio básico como correr 20 minutos. Les ponía mucho ejercicio físico porque veía que eran cuerpos contenidos de emociones, de energía, de muchas cosas atravesadas, y a partir del ejercicio notaba que podían liberar esa contención, soltar un poco esa energía. Esos cambios los vi. No fueron de un día a otro, pero poco a poco iban cambiando en su forma de expresarse y de comunicarse con los demás. Me di cuenta, por ejemplo, que el contacto físico les costaba mucho trabajo. El hecho de darme la mano, por ejemplo, me la apretaban muy fuerte, o un beso era muy tosco. Y de repente, a través del ejercicio, el juego de improvisación, el contacto con sus compañeros, eso les permitía diluir esa energía contenida. Fue algo que pude ver con claridad. Y en mí, siento que ha habido muchas cosas que he descubierto. Esta parte de darme cuenta... Es difícil de explicar, porque yo tenía una concepción muy limitada de lo que era el reclusorio, de lo que ahí se vivía. Cuando te das cuenta de ciertas cosas que las propias personas privadas de la libertad te cuentan como que les cobran el agua para bañarse, el pase de lista, por tener una visita, o que pueden meter droga los mismos custodios, el propio sistema penitenciario ahí fue cuando tuve un choque ético. Me cuestioné hasta dónde hemos fallado como sociedad, como personas, a partir de toda esa

corrupción que existe en los reclusorios, eso me ayudó a abrir más el panorama, a ver que hay mucho por hacer. No se trata solo de mi proyecto o de lo que me gusta, sino que hay una sociedad que está exigiendo un mayor compromiso frente a estas situaciones políticas y sociales que forman parte de nuestro contexto, sí ha cambiado mi forma de ver el mundo, mi manera de conectar con los demás, incluso en mi vida cotidiana, he aprendido a disfrutar más el aquí y el ahora eso que tanto mencionamos en el teatro y que muchas veces se queda solo en palabras pero cuando realmente valoras y te das cuenta de los privilegios que tienes al estar libre, no se compara con lo que viven esas personas.

Cristina: ya que estamos más o menos como por ahí, ¿qué piensas o cuál es tu postura con relación a la reinserción social?

Thania García: Como sabemos, este concepto ha cambiado a lo largo de la historia: rehabilitación, varios enfoques que han tratado de acercarse a lo que ahora se llama reinserción social. Considero que todavía falta mucho; el concepto está, la intención también, es un proyecto que probablemente se pueda consolidar a largo plazo, pero no creo que los centros de reinserción social actualmente funcionen realmente como espacios para reinsertar a la sociedad, un teórico comentaba que la reinserción inicia desde que el interno pisa el reclusorio, y actualmente el sistema penitenciario lo ha entendido como algo que ocurre una vez que salen. Si seguimos pensando que la reinserción se da hasta que salen de la cárcel, estamos muy lejos de lograr que las personas realmente se integren a una sociedad de la que han estado desconectadas por años. Hay intención, hay proyectos que podrían encaminarse para que en futuras generaciones esto sea posible, pero aún lo veo lejano.

Cristina: En términos del teatro como herramienta, si pensamos en el artículo 18 constitucional, que establece la educación, el trabajo, la salud, el deporte y los derechos humanos como ejes,

dentro del apartado de educación podríamos insertar el teatro. ¿Cómo lo ves en un espacio de privación de la libertad? ¿Dónde ubicas el teatro? Y otra pregunta importante: ¿en función de quién consideras, o al menos desde tu experiencia, que pones el teatro? He planteado que hay distintas formas: puede estar en función de la institución, de los mismos PPL, o en ocasiones de la iniciativa privada. En términos personales, ¿dónde lo ubicas?

Thania García: Yo lo ubicaría en las tres. Es importante que estas iniciativas estén presentes tanto en el sistema penitenciario porque ya está establecido en los cinco ejes de reinserción social de la Mesa de Trabajo de Derechos Humanos como en los propios internos y en otros actores externos. Una cosa es que esté plasmado en los programas, y otra que la institución tenga realmente la iniciativa de implementar talleres y cursos artísticos. Es importante que los PPL lo soliciten, que tengan interés en involucrarse en lo cultural, pero si el sistema no entiende la importancia de las actividades artísticas para la reinserción, no sirve de mucho que solo haya interés de su parte o de la iniciativa privada.

Considero que debería estar presente en los tres niveles: asociaciones civiles, iniciativa privada y en uno mismo, como docente de trabajos penitenciarios. También en los PPL y en el sistema, para que pueda realizarse de forma coordinada. ¿Cuál era la otra pregunta?

Cristina: ¿cómo lo asumes? ¿Les das el teatro para que denuncien, para que se rían, para que se expresen libremente? ¿O sigues una línea más metodológica, donde el objetivo es que la obra salga impecable y puedan mostrar lo bien que lo hicieron dentro? ¿O estás más cerca de quienes trabajan para que el sistema o la institución difundan un resultado bonito, una foto para mostrar logros? ¿Dónde te ubicas tú?

Thania García: Conocí estas dos vertientes del teatro: el teatro de internos para visitas, para público externo esa parte un poco exhibicionista, como yo la llamo, una especie de "vengan a ver

a las personas que cometieron un delito y ahora están haciendo teatro". Y conocí esta otra vertiente, en la que me he enfocado y con la que he estado trabajando: el trabajo actoral a partir del conocimiento de la persona. Trato de trabajar más con la persona privada de libertad, a partir de los elementos con los que cuenta: su cuerpo, su experiencia, sus anécdotas. Me parece más enriquecedor que presentarlo frente a visitas o ante un público externo, porque considero que es un trabajo más honesto por parte de ellos, y que también les ayuda mucho a canalizar toda su historia de vida en una historia fantástica, o incluso real. No creo que una técnica sea mejor o peor que otra; cada una tiene sus propios elementos y búsquedas. Ambas han funcionado. El teatro para público externo, donde se invita a ver las obras dentro de los reclusorios, también ha tenido bastante éxito. Hay quienes consideran que ese es el camino. Pero yo me enfoco más en lo interno, en la persona, en lo empático. Una metodología rígida no me ha funcionado. Prefiero partir del conocimiento de la otra persona, de escucharla. Incluso en las bitácoras de trabajo han surgido historias que ellos mismos quieren representar. Recuerdo a uno que decía: "Quiero contar la última vez que estuve afuera, cuando pisé las hojas secas, porque ese sonido no lo he vuelto a escuchar aquí, donde no hay árboles." A partir de esas anécdotas, retomamos y construimos una historia teatral basada en sus recuerdos. Me parece más valioso que montar una obra o cumplir con lo que pide el sistema: una pastorela, un Viacrucis, un festival del Día de las Madres. Claro, ahí también hay que mediar. Al menos en mi caso, trato de equilibrar: trabajo con ellos lo que me interesa, pero también cumplo ciertas normas que me pide el sistema. Si quiero seguir trabajando con ellos, a veces tengo que montar una pastorela o un Viacrucis. Es una estira y afloja, porque no podemos pelearnos del todo con el sistema. Si lo hacemos, simplemente no podríamos entrar a los reclusorios. He tratado de manejarlo con cierta inteligencia, jugando un poco con esa

flexibilidad que a veces tienen los trabajadores del sistema penitenciario. No verme tan acartonada, pero también encontrar maneras de integrar lo que a mí me interesa trabajar con ellos.

Cristina: ¿Cómo ubicas o cómo ves el componente emocional y humano en el trabajo?
Eso que dices de no verte tan acartonada dentro del sistema… En mi experiencia y me gustaría escuchar la tuya siento que, entre más humano, más cercano, más te relacionas con ellos, más se genera un cortocircuito con el sistema, que es tan rígido, tan violento. ¿Cómo lo sorteas? ¿Cómo se logra? Porque sí, yo fui la maestra que entraba, echaba relajo, me reía con ellos, fui estricta también, pero al final les escribí una carta y casi me pongo a llorar. Y eso, para las licenciadas, para el área técnica o la de laboral, fue como: "¿Qué está pasando aquí?" Sé que fue mi primera experiencia, pero tú ya llevas un camino recorrido. ¿Cómo logras navegar eso con unos y con otros?

Thania García: Yo siento que tiene mucho que ver con la empatía. Por ejemplo, ponerte en el lugar de los custodios, que han pasado toda una vida dentro del sistema penitenciario y que, de alguna forma, también son internos. Entender por qué actúan como actúan, aunque a veces no sea fácil. Ellos están acostumbrados a cierta disciplina, a ciertas normas que deben cumplir, y si no lo hacen, puede haber consecuencias. Creo que se trata de mediar, de equilibrar esta rigidez del sistema con la posibilidad de mostrar que estas actividades artísticas no son ajenas. En algún momento de su vida, todos han tenido contacto con el arte, aunque sea en el kínder o en la primaria. Cuando trabajaba con los internos, me gustaba estar al aire libre, para que los demás vieran lo que hacíamos. Cuando los custodios se acercaban y veían a los internos haciendo sonidos corporales, por ejemplo, notaba su reacción. No solo en los internos, sino también en los custodios. Y pensaba: claro, aunque estén formados en la rigidez de su trabajo, también en ellos se despiertan curiosidades, siempre procuraba que estuvieran cerca, que observaran. Porque ver

lo que una persona es capaz de hacer cuando se conecta consigo misma, puede ser muy poderoso. Para mí ha sido muy valioso ver cómo un custodio, que parece estar siempre serio o de mal humor, sonríe. A veces por burla, sí, pero otras por sorpresa o genuino disfrute. Y pienso que todos, en mayor o menor medida, tenemos esa parte que se conecta con el arte, no se trata de dividir: "ahora es mi momento con los internos y el sistema queda fuera". No. Hay que involucrar a todos, porque siempre hay ojos observándonos, y más en la cárcel. Involucrar a esas personas también es decirles: miren, estamos trabajando con personas. Y tanto ellos como ustedes merecen un trato humano. Hace poco estuve en Palma Sola, un centro de menores infractores. Ahí están adolescentes, la mayoría por ser halcones o por temas relacionados con el narcotráfico. Es el único centro de este tipo en todo Veracruz. Me contaban cómo los etiquetan, incluso desde adentro. Los mismos custodios contribuyen a que la violencia continúe. ¿Qué películas les ponen? Películas con violencia, sangre, matanzas, también es cambiar ese chip, mostrar que hay otras posibilidades: pintar un mural, expresar sentimientos en una cartulina. Últimamente he estado trabajando más con jóvenes infractores, y es muy fuerte, pero también apasionante. Conocer sus vidas, entender por qué están ahí. Muchos vienen de contextos muy difíciles, marcados por la violencia, por los municipios de los que proceden. La mayoría vienen del norte o del sur del estado, muy pocos del centro. Zonas como Tuxpan, Papantla, o del sur de Veracruz, son dinámicas complejas, y creo que lo importante es mantener siempre una perspectiva amplia de todo lo que está pasando.

Cristina: Nos quedan siete minutos de esta sesión. Una última pregunta, y si tienes tiempo, podemos reiniciar otra. ¿Dónde has trabajado? Cuéntame los espacios en los que has estado.

Thania García: Bueno, estuve en Pacho Viejo, Veracruz. Trabajé con ellos durante dos años, de 2018 a 2019. También estuve en el reclusorio militar en Naucalpan, Estado de México. Y en el

centro de internamiento de menores infractores en Palma Sola. En este último he estado como visitante, haciendo talleres una o dos veces por año, no de forma continua, con la prisión militar en Naucalpan estuve seis meses. Llegué ahí por la invitación de un reo, un militar privado de su libertad, a quien conocí por redes sociales.

Cristina: ¿Cómo? O sea, ¿él está adentro y tiene redes?

Thania García: Sí. Él es militar, está preso, y tiene una red social donde ha publicado varios libros. A partir de esa comunicación, me invita a impartir un taller en el reclusorio militar. Como no puedo dar nombres porque todo es anónimo, tuve una entrevista con el director del penal, y comencé a viajar a Ciudad de México para dar talleres allá. El vínculo, la gestión, vino directamente de este interno. Fue una experiencia muy significativa, porque solo existen tres reclusorios militares en todo el país, y yo pude dar talleres de artes escénicas en uno de ellos. Ahí conocí a personas involucradas en el caso Ayotzinapa, militares que están recluidos en esa prisión. Es un contexto muy complejo. El control de seguridad es muy estricto, porque está dentro del campo militar.

Cristina: Wow, órale. Justo la siguiente pregunta tiene que ver con: ¿qué ha sido lo más difícil en este trabajo?

Nos quedan cinco minutos. Prefiero actualizar, o reiniciar una nueva sesión para tener más tiempo. Puedes ir pensando tu respuesta, y ahorita te escribo. El mismo link funciona.

Cristina: ¿Qué ha sido lo más difícil? ¿Qué retos fuertes has vivido en esta labor?

Thania García: Yo creo que lo más difícil ha sido la parte emocional. Cuando conectas con ellos, compartes tiempo, experiencias, y de repente sabes que eso se va a terminar, que debes desprenderte de esos vínculos… Esa parte me ha costado mucho. Separar el taller de lo humano, decir: "Aquí termina la actividad, me retiro", y ya está, no es sencillo. La transición al salir del

reclusorio, el dejar atrás todo eso, es lo más complejo. Porque incluso cuando ya estás afuera, en tu día a día, cualquier cosa puede recordarte la experiencia. Uno puede viajar, salir, vivir con libertad... y ellos, probablemente, ni siquiera tengan una visita, esa diferencia tan marcada entre nuestros mundos pesa. Me cuesta soltar. Saber que hasta aquí llega mi trabajo y que, más allá de eso, ya no puedo hacer más. Pero uno siempre siente que podría dar un poco más. Eso es lo que más me ha costado en mi proceso.

Cristina: ¿Cómo gestionas esta parte personal y emocional del soltar?

Thania García: Pues con más trabajo. Trato de enfocarme en otras actividades afuera: hacer ejercicio, dedicarme a la parte laboral que no está directamente conectada con los proyectos en el reclusorio. Canalizo mi energía ahí, para no estar todo el tiempo dándole vueltas a lo que dejamos pendiente adentro.

Cristina: Gracias, y cuéntame: ¿cuál es tu opinión sobre esta denominación de teatro penitenciario? ¿Tú te asumes como alguien que hace teatro penitenciario o no? Cada vez hay más colectivos que se están desmarcando de esa etiqueta. En tu caso, ¿cómo lo definirías?

Thania García: Sí. Una vez que empecé a trabajar, y conocí la metodología del maestro Jorge Correa tuve también la oportunidad de entrevistarlo, me di cuenta de que había muchas más posibilidades. Fue una iniciativa importante de su parte en cuanto al trabajo artístico en los reclusorios. Coincido con algunas cosas, con otras no tanto. Pero siento que cada vez más, el contexto social nos exige ampliar nuestras herramientas. Por ejemplo, cuando empecé a entender la metodología transdisciplinaria, descubrí que conocer otras disciplinas me permitía comprender mejor el entorno penitenciario. Tuve que dejar un poco de lado el concepto de teatro penitenciario, no alejarme por completo, pero sí dejar de enfocarme solo en el teatro. Empecé a explorar el performance, el trabajo híbrido, ese umbral en el que ya no sabes si lo que ocurre es

teatro o realidad. Y noté que esas posibilidades conectaban más con los PPL que simplemente hablar de teatro penitenciario, que muchas veces está ligado a actividades por encargo del sistema: pastorelas, festivales, conmemoraciones…

Sí me he desmarcado un poco del concepto, pero a veces lo retomo, porque hay elementos valiosos, sobre todo en lo comunitario. Ahí hay metodologías que sí aportan, no solo para centros de reinserción, sino también para orfanatos, por ejemplo. Y uno de mis objetivos a futuro es llegar a los centros de internamiento tipo anexo. Pero eso requiere otros procesos, otras herramientas.

Cristina: Si tuvieras que darle una denominación a tu trabajo, así como en su momento Jorge Correa lo llamó teatro penitenciario, ¿cuál sería la tuya?

Thania García: Tal vez lo llamaría artes escénicas en contextos de encierro. O algo entre la performatividad y… no sé, es que hay varios conceptos que rondan esta actividad. Por ejemplo, el artivismo me llama mucho la atención. Creo que también se conecta con esto que hago.

Cristina: ahorita voy a dejar de grabar porque ya quiero contarte otras cosas que no van a quedar en la entrevista, pero bueno, esto sí se queda: muchas gracias. Dejo de grabar.

Entrevista a Sandra Carrazco

24 y 27 de enero 2025

11:20 am y 05:00 pm

Sandra Carrazco Aguirre es gestora cultural, docente e investigadora escénica. Es doctorante en Arte por la Universidad de Guanajuato, maestra en Enseñanza Universitaria, y cuenta con una formación internacional en Gestión Cultural por la Universidad de Alcalá, España. Ha desarrollado una sólida trayectoria en educación artística, teatro social y formación de públicos.

Desde 2013 es profesora en las licenciaturas de Música y Artes Escénicas de la Universidad de Guanajuato y directora del proyecto *Manos en Escena*, con el cual ha colaborado en iniciativas artísticas y pedagógicas en México, Chile y Estados Unidos. Ha sido directora teatral en procesos de reinserción social desde hace más de 10 años y ha participado en congresos nacionales e internacionales en torno al teatro, la cultura y la educación.

Como dramaturga, ha publicado obras en editoriales como Ediciones La Rana y San Roque. Ha sido becaria del PECDA en la categoría de dramaturgia (2021–2022), y ha trabajado con instituciones como la Secretaría de Educación de Guanajuato, el CENART, CELCIT y CIESAS, enfocando su labor en género, derechos humanos y transformación social a través del arte.

Cristina: Voy a grabar eh

Sandra Carrazco: Y precisamente ahorita Rosita ella como sigue trabajando en la dirección allá en Ciudad de México y ella que logró pues también estar en el área de criminalística y trabajar en la promotoría de espacios y de proyectos en los centros federales de toda la República ahorita me habla y me dice es nada porque luego pues me habla y me dice ayúdame a hacer el vínculo con Secretaría de Cultura bueno ahora Secretaría de Cultura del Estado o con la universidad o así y se han logrado hacer como proyectos donde yo de hecho he llevado a los estudiantes en materias que yo imparto y dan talleres etcétera y ahorita me decía, mira ahorita estoy abierta a todo lo que se pueda ofrecer en ámbito de artesanía y de arte en el CEFERESO dice y le di y yo sí le había estado buscando gente pero te voy a ser honesta pues de repente también hay gente y soy muy consciente que en el arte y la artesanía pues la gente vivimos del día a veces, y no es tan fácil luego sabiendo que luego pues realmente hay instituciones que sí pueden dar y pues no todas las personas pues están en esa posibilidad también de dar su trabajo de manera gratuita entonces ahorita le digo ay Rosita es que hay que buscar cómo bajar, no Sandy, es que Sandy, es que no se

puede dice pero si tú sabes de alguien que quiera llevar proyectos al CEFERESO pero pues lamentablemente dice pues no en la oficialía mayor que es de donde dependen Los CEFERESOS federales y dice: lamentablemente no otorgan un recurso para los artistas, están en filosofía, también una persona que les llevo cartonería pero es una persona muy reconocida y le digo pues sí, es que ese es el asunto que si son personas que ya tienen un cierto reconocimiento y están ya más ubicadas, déjame cierro acá porque si no me van a andar mandando el pitillo, le digo pues si es lo que luego sucede que a lo mejor son personas que si económicamente tienen esta posibilidad de dar un servicio gratuito porque pues ya tienen un cierto reconocimiento y un trabajo como más continuo le digo pero pues no todas las personas están en esa misma condición le digo ya hay personas que a lo mejor sí tengan su reconocimiento pero que tampoco están en la disposición de dar su trabajo gratuito porque pues también hay que hacer valer el trabajo del arte, sea en cual sea su expresión pero bueno te lo comento por si en un momento dado estuvieras interesada te puedo mandar la información y también la vas a llegar ella por WhatsApp y pues bueno ellos van por ti a donde tú radiques aquí en el estado y te llevan a Ocampo.

Cristina: ¿Te llevan cada sesión?

Sandra Carrazco: Sí o sea tú planeas y dices a ver voy a hacer, por ejemplo yo le dije mira lo que puedo hacer es llevar a los chicos que tengo en didáctica de las artes a que hagan sus prácticas que ya lo he hecho en otros años, le digo a que hagan ahí sus prácticas de talleres de trabajo final en el mes de mayo, le dije y pues que fuera de preferencia en sábado para no interferir en el resto de las clases y que ustedes vengan por mí y por los chicos le dije entonces lo que puedo hacer es que sean tres talleres por día donde sean dos horas por día entonces yo llevo a seis chicos para que lo hagan en dupla y les den todo un día, me llevo a los seis chicos les dan los

tres talleres yo los evalúo y al otro sábado me llevo a otros porque tengo un primero como de 30 alumnos entonces bueno esa fue la manera.

Cristina: Pues mira yo estoy dirigiendo un centro cultural comunitario aquí en San Miguel que es el Sindicato, estamos en pleno centro y bueno a partir de que yo empecé esta investigación que ya pude estar en el CERESO justo estamos por cerrar el proyecto para coinversiones con FONCA y la idea es apoyar públicos vulnerables y entonces llevar cuatro talleres al CERESO aquí en San Miguel y entonces la licenciada técnica de aquí me decía que si había posibilidad de hacer algo más amplio para todo el estado y le dije que sí, pero no en esta convocatoria o sea que en esta convocatoria si lo íbamos a focalizar si iba a ser en San Miguel porque trabajamos con un colectivo LGBT y más, con un centro de rehabilitación para personas con problemas de drogadicción y el CERESO, pero creo que desde el sindicato podríamos pensar en un taller al semestre que cubriera el sindicato y que si ustedes apoyan con ese traslado pues puede ser o sea lo podemos como platicar y pues sí, tenemos maestro de cartonería, tenemos maestro de break dance, tenemos maestro de box, o sea tal vez no sólo artes sino también actividades que les pueda, pues siempre están como en una necesidad de movimiento y de conocimiento del cuerpo que creo que puede ayudarles. Entonces si quieres le damos a la entrevista y después podemos seguir hablando del tema o si estamos en la disposición y si es algo que nos interesa digo me interesa en lo personal ya lo hablamos en el equipo acá y estamos como en esta disposición ya más o menos lo habíamos pensado y una de las cosas que decíamos era bueno pues si cubren si logramos que desde el estado cubran los traslados y que el sindicato pueda bajar los recursos para cubrir a los profesores pues ya sería así maravilloso.

Sandra Carrazco: Fíjate que en Guanajuato en el estado de Guanajuato realmente comienza de una manera como mucho más vinculado y mucho más institucional a través de la dirección de seguridad social pero fue primeramente con la universidad de Guanajuato en el área de lo que es la dirección general de extensión cultural que es en el mesón de San Antonio que ocupa para todo lo que es la Universidad de Guanajuato digo mucho antes quienes habíamos participado realizando talleres en el estado de Guanajuato hace tiempo no existían los 11 centros penitenciarios pero bueno con los que había que usualmente era en las grandes urbes, que era León, Irapuato, Celaya y posteriormente pues llegó a los 11 centros en la entidad pero fue la universidad de Guanajuato, sin embargo desde hace tres años cuando todavía era Instituto Estatal de Cultura se cambia el proyecto directamente con cultura y cultura pues comienza a retomar algunos talleristas que pues ya sabían que teníamos trabajo previo con los centros penitenciarios y gente también nueva que creo que es muy válido el tener gente que le dé otra frescura le de otro ámbito y también comenzar a sumar más gente que trabaje en proyectos comunitarios no porque luego pareciera que son proyectos poco valorados poco visibles también y pues no todo en la comunidad artística le interesa luego estar en espacios donde tú no eres visible, porque bueno yo siempre he dicho que un proyecto comunitario lo que menos debe de tener es posturas mesiánicas y el que menos figura luego es el tallerista, el facilitador o quien dirige o sea es el que luego no está en, pues si si no es visible ante el público y realmente fue como inicia entonces cuando lo tenía la universidad de Guanajuato.

Cristina: En qué año, ¿tú sabes?

Sandra Carrazco: Mira la universidad de Guanajuato con exactitud no te lo tengo pero te lo puedo investigar lo que sí te puedo decir es que tiene esto mucho más de 10 años y lo que hacía era que en ocasiones con los talleristas que ya tenía en la oferta que tenían del mesón hacía uso de

o más bien usaba bueno más bien empleaba estos mismos talleristas o en ocasiones algunos docentes o pasaba también que no nada más era impartirles el taller sino en ocasiones era el vínculo de llevarles un cuarteto musical o alguna agrupación pequeña para una puesta en escena o sea no nada más era a través de dar el taller sino también de exponer alguna producción artística de pequeño formato.

Cristina: Muy bien oye y desde la secretaría cuántos son los centros que se han atendido y si tienen más o menos en términos más cuantitativos los resultados cuáles han sido estos resultados.

Sandra Carrazco: Mira es un hecho que se trabaja en los 11 centros de la entidad en ocasiones incluso se llega a ofertar más de un taller y más porque se tiene todo lo que ha sido desde teatro en sus diferentes géneros como puede ser desde clown, títeres, teatro puesta en escena en música usualmente se ha realizado a través del coro no más en términos de canto también por lo complejo que resulta en ocasiones el contar con instrumentos y también es el alto costo no también que implica, desde artes visuales desde grabado, pintura, dibujo, también han sido como también varias vertientes en las artes visuales y en danza pues también se han ofertado diferentes tipos de danza, desde contemporáneo, folclórico, etcétera y hay ocasiones por ejemplo Valle de Santiago bueno hay tres centros penitenciarios que cuentan con centro femenil y en ocasiones se han abierto dos talleres perdón de la misma disciplina pero para abarcar varonil y femenil pero realmente si se ha dado la cobertura a todo creo que aquí yo creo que ha sido un gran gran esfuerzo en términos de la dirección de seguridad social digo yo todavía si me cuestiona un poco la reinserción, porque creo que implica todo un sistema que realmente debe de cobijar a la persona privada de la libertad para lograr esta reinserción y creo que en nuestro país todavía estamos como muy lejanos de lograr ese cobijo sin embargo aunque han sido pasos muy pequeños creo que, yo quisiera que se trabajara de una manera mucho más ágil en esto de la

reinserción y creo que luego nos ha faltado como a todos los que estamos como en este que hacer el poder lograrlo sin embargo creo que es muy buena disposición el que se está haciendo este vínculo en términos por ejemplo cuantitativos de la población por ejemplo que ha sido beneficiada con estos talleres te voy a ser honesta Cris no tengo el dato pero con Ann Van Der Ger que es la coordinadora del área pues seguramente ella te puede dar toda la información y pues bueno no sé si respondí a tu pregunta o hay algo más que ver aquí aterrizando.

Cristina: No, no, muy bien, oye pues de hecho una de mis preguntas tiene que ver con la postura de la Secretaría de Cultura ante la reinserción social o incluso tu postura personal o sea va de las últimas preguntas que tengo acá pero ya que está el tema sobre la mesa pues me gustaría ahondar un poco más en términos de reinserción social.

Sandra Carrazco: Si mira precisamente yo cuando comencé a trabajar en los centros penitenciarios que nunca fue, no sé despertar y decir quiero trabajar en un centro penitenciario la verdad es que fue fortuito en la universidad me pidieron hacer unas prácticas de servicio social en un centro penitenciario y posteriormente trabajé en CASA en San Miguel de Allende dirigiendo el grupo teatral con los chicos y la directora es una estadounidense, ella me pidió que llevara a los chicos mayores de edad de la agrupación eso tiene ya muchísimos años, al centro penitenciario de San Miguel que hasta yo le cuestionaba y le decía, es una terapia como los programas de terapias de impacto porque pues yo trabajaba con chicos que habían lamentablemente tenido un acercamiento muy fuerte con cuestiones de delincuencia de chavos banda de drogas y yo le decía pues es como una terapia de choc pero dijo no sea simplemente quiero que pues vayan y lo lleven y me empecé yo a documentar porque dije yo siempre he creído que trabajar con diferentes poblaciones es bien importante el diagnóstico y me puse a leer a muchísimos autores sobre todo italianos que al final sabemos que el modelo de los centros penitenciarios pues viene mucho de

Italia y al final fue un poco como documentarme y hablar un poco de lo que implicaba la reinserción y bueno yo que había trabajado en derechos humanos pues también sabía esta parte no me tocaba a mí por ejemplo luego sensibilizar pero a los custodios cuando yo trabajé en derechos humanos era darles clases a los custodios en temas de derechos humanos y pues sabemos que en un sistema como lo es México resulta luego muy compleja esta reinserción yo por eso todavía lo veo como una utopía digo no es inalcanzable tampoco lo veo como imposible porque también he conocido gente como Javier cruz que él trabaja en foro Shakespeare y que es un caso donde pues él decide realizar su cambio y realizar su cambio desde su entorno porque al final el entorno es lo que luego propicia el estar en estos centros y que también sabemos que hay muchas personas que también están privadas de la libertad sin haber cometido ningún delito también sabemos que se da mucho en este país y en muchos países del mundo sin embargo, también pues está comprobadísimo que el castigo en cualquier situación no es una situación favorable para el desarrollo del ser humano y por lo mismo no favorece en los cambios conductuales y todavía aunque de una manera pues bastante omitida o poco visible pues se siguen realizando prácticas muy insanas al interior de los centros penitenciarios y pues bueno eso también lo propicia en un sistema que no ayuda, ha sido muy lamentable por ejemplo ver que en muchos centros terminan mujeres por ejemplo ahora que trabajé con las mujeres, muchas de ellas están en estos centros por temas de drogadicción y las siguen drogando digo con drogas legales pero para la abstinencia de las drogas ilegales cuando estos medicamentos terminan siendo también muy complejos cuando hay la abstinencia o sea también llegan a ser luego mucho más dependientes a veces que las drogas ilegales que consumían anteriormente y las drogan en el día, entonces las drogas les piden que tomen el medicamento en el día, pues para tenerlas aletargadas y se ve también como una intención como muy poco humana en el sentido de pues hay que tener

las drogas en el día en lugar de darles el medicamento o no medicamento sino muchas veces el propiciarles espacios más sanos no y como tú bien mencionabas desde temas como hablar de yoga, meditación es decir terapia ocupacional, hoy en día sabemos que hay muchísimos espacios que te permiten crear estos cambios desde el individuo, desde la persona sin necesidad de incurrir en la alopatía o en estos medicamentos legales y me tocó por ejemplo trabajar en otros lugares como en Chile como en Oregón en centros penitenciarios o incluso hasta con menores infractores donde los espacios se dedican desde la agricultura, desde tener espacios verdes y que la verdad esto ya lo sabemos, creo que la pandemia también nos enseñó que el estar recluido en un espacio donde no tengas ni siquiera poder ver el sol, el cielo, una planta, un árbol, una rosa la verdad es que te cambia completamente a nivel anímico y está comprobadísimo que el estar como expuesto a estímulos positivos pueden generar en ti también motivarte para realizar acciones más positivas eso está comprobadísimo y el ver estos espacios donde están totalmente llenos de concreto y sin un espacio de área verde pues también desde ahí ya empieza a ser un espacio reducido y hablando como bien lo mencionabas tú desde la cuestión institucionalizada del cuerpo pues también ya nos habla también de una ruptura total como de conexión con el mismo individuo entonces si sigo yo creyendo que la reinserción falta mucho que trabajar y tiene que haber yo siempre lo digo es un sistema que va desde el trabajo social si el trabajo para algunas personas desde lo psicológico, desde el trabajo social, desde el espacio afectivo, todo lo que implica lo volitivo desde el espacio artístico porque también el arte nos conecta, el arte, digo más sea de verlo como una terapia no lo es, sino simplemente es una conexión de tu ser, con la creación con la creatividad y con el pensamiento crítico y todo lo que involucra las habilidades y competencias del arte entonces creo que todo ese espacio y el seguimiento claro queda así una persona es liberada no que muchas

veces hay es donde se da la ruptura y no hay como este seguimiento y siguen en estos espacios con estímulos negativos que los propicia una reinserción muy lamentable.

Cristina: Muchas gracias, oye y cuéntame de ti cómo inicias en esto, cuál es tu formación qué es lo que has hecho escucho bueno decías Chile Oregón, Guanajuato, CASA San Miguel cuéntame un poco o mucho de ti.

Sandra Carrazco: Ya ¡ay! que difícil es hablar de uno pero bueno, yo soy originaria de Sinaloa y de un estado bueno que se encuentra en fuego, bueno ardiendo y creo que todo el país, pero también todo el mundo, luego viví en México y luego ya tengo pues la mayor parte de mi vida viviendo en el estado de Guanajuato, lamentablemente me tocó una época, iniciando la época de los 90 donde el arte dramático pues solamente se ofertaba en ciudad de México y en Veracruz y pues bueno trabajaba yo de mesera entonces pues mi salario no existían las becas que existen al día de hoy entonces el salario no me permitió pues radicar en otro punto, antropología también era una opción mía sin embargo también no era factible porque aquí el estado de Guanajuato tenía muy poca oferta académica eran como las licenciaturas más de tradición y decido estudiar comunicación porque llevábamos sociología, antropología, llevábamos un año entero de teatro, sin embargo yo desde la preparatoria ya estaba con "Luna negra" con Javier Avilés que fue uno de los directores que me incentivó muchísimo a seguir haciendo teatro cuando hice mi primer obra igual y con Jesús Manuel Martínez que es alias Tacho de teatro escénico que aparte de ser una persona fabulosa y estuvo aquí en casa de hecho es un gran director a quien le tengo un gran aprecio y yo desde muy joven participaba con grupos sobre todo ya vivía radique un tiempo en la ciudad de León Guanajuato y llegábamos a hacer actividades en San Juan Bosco cuando todavía San Juan Bosco no estaba pavimentado y no había calles como ahora, ya está mucho más trazado, entonces trabajaba con niños y niñas de San Juan Bosco y posteriormente también entro a trabajar

estudiando la universidad en derechos humanos cuando se abre la procuraduría a nivel estatal que era la primera vez que se abría aquí en la entidad y trabajo en el área de educación e investigación con Francisco Romero que él era un abogado que había estado en la lucha de varios levantamientos en Chiapas y empezamos a trabajar con algunos grupos nativos de aquí de la entidad desde Misión Chichimeca en San Luis de la Paz y algunas agrupaciones que había, de gente que había llegado de otomíes en lo que era la estación de ferrocarril y yo me dedicaba a ir a dar pláticas sobre temas de derechos humanos, sin embargo también comencé a trabajar con niños y niñas sobre la convención nacional de los derechos humanos y siempre mezclé el teatro como con mis pláticas, hacía mis títeres, les daba las pláticas, interactuaba con los chicos y fue la manera en que siempre pensé que el arte debería de propiciarse desde un espacio participativo y de un medio de comunicación para llevar como de una manera como mucho más más cercana este tipo de temáticas y no con un acartonamiento de ahí va mi plática mis rotafolios, siempre trabajé de esa manera con en derechos humanos y siempre me interesó como el trabajo no en ese momento no era que yo visualizara el trabajar en proyectos comunitarios pero me apasionó y la verdad es que ahorita ya he sido más extrovertida pero anteriormente era muy introvertida entonces nunca me interesaba hacer como el foco y siempre a cómo estar atrás tras bambalinas entre trabajar en varias oficinas de gobierno y también en la iniciativa privada trabajé en una revista cultural haciendo foto reportajes y salía a varias partes de la república hacer reportajes de arte de cultura etcétera, pero nunca dejé el teatro, aunque yo trabajaba para hacer teatro en aquella época y todavía, luego se trabaja y hay que invertir en la actividad artística más que verlo como una fuente de ingresos entonces yo todos mis ingresos era para trabajar en el arte y estuve también, me becaron tanto Juan Caudillo como Silvia Salomón en danza contemporánea para pues especializarme más y trabajar más mi cuerpo y seguía haciendo teatro con teatro escénico y

hasta que en el 2010 empecé hacer yo talleres por mi cuenta entonces de repente le ofertaba a alguien algún proyecto escénico le ofertaban alguna institución secretaria de educación o así, instituto de cultura nunca busqué yo becas realmente siempre era yo como buscar dónde bajaba el recurso y pues bueno ocasiones nada más para la producción, para trabajar con la población pero fue en el año 2010 cuando secretaría de educación se acerca y me dice Sandra y vieron mi trabajo que yo había presentado, yo ya era docente, yo siempre he creído que bueno siempre pensé que iba a ser docente cuando la hubiera regado tanto que tuviera que contarles a los estudiantes y el día que estábamos mi pareja y yo comprando una casita que todavía no la terminábamos de pagar y la perdimos por un mal negocio entonces dije ya, ya la regué tanto que creo que ya puedo dedicarme a la docencia ya perdí una casa y comienzo a impartir clases que me apasionó la docencia yo siempre daba talleres y talleres para niños y niñas en papirolas en la misma comisión del agua me llegó a contratar a dar talleres de teatro para concientizar o para no concientizar para sensibilizar sobre el manejo del agua y que andaba a veces en varias partes del estado, nunca dejé de dar talleres nunca dejé de trabajar y sobre todo con muchos niños y niñas pero en 2010 cuando secretaría me dice me ve en una feria de libro con una agrupación de una universidad con la que trabajaba yo, apreciación teatral, daba esta materia entonces me llaman y me dicen oye queremos hacer un programa que se llama talentos artísticos y es tener talleres de teatro en cada municipio en una escuela que sea detectada más como con situaciones de alto riesgo y que en estos municipios tu capacites a todos los talleristas y nos ayudas a coordinar pero no tenemos idea de cómo hacer este programa entonces me siento con ellos a diseñarlo invitan también a Moisés Mata en el área de canto de música invitan a Violeta Juárez en el área de danza folclórica y entre los tres coordinamos este programa que duró seis años, trabajando nosotros no como funcionarios sino como proveedores y de manera independiente entonces yo decido ya conformar

Manos en Escena y lo manejo como una consultoría donde participo con diferentes artistas dedicados a hacer programas educativos y sociales a través y en pro del arte y comenzamos con estos programas y luego capacitamos a docentes para cómo impartir el arte y cómo en el arte incidir en sus materias y me invitan también en CASA, me hacen una invitación en CASA estuve con ellos más de un año dirigiendo el grupo de teatro y fue como empecé también por ejemplo más con el teatro penitenciario aunque en la universidad ya había hecho mis prácticas en un centro penitenciario pero fue cuando me empecé a profesionalizar o buscar profesionalizar y sigo haciéndolo y posteriormente me hacen también la invitación en el CEFERESO y de ahí pues estuve dos años y después comencé también en el programa cuando el Instituto Estatal de Cultura toma por primera vez los talleres que tenía en los centros penitenciarios de aquí de la entidad pues me invitan y desde entonces estoy con ellos trabajando año con año hubo la posibilidad incluso a través de talleres verse que es una también es una consultoría porque no está conformada igual que yo ni como asociación civil ni como sociedad civil simplemente como personas físicas me invita Franco a Chile y estuve trabajando en la región siete que es Rancagua, Teumo y olvido el otro nombre del municipio bueno y estoy trabajando en esos tres centros penitenciarios donde trabaje en algunos con mujeres en algunos con el área varonil y llevándoles pequeños talleres porque solamente estuve tres semanas en Chile, en Oregón ya llevó dos años trabajando con población migrante, sin embargo en los centros penitenciarios sobre todo en el área correccional para menores que allá cabe mencionar que es hasta los 21 años pues he trabajado también con algunos de estos chicos y que usualmente son chicos también de población migrante aunque no necesariamente de México algunos vienen de otros países de américa latina y bueno es el trabajo, en derechos humanos lo que sí me tocó mucho trabajar es en el tutelar de menores cuando estaba aquí en la ciudad de Guanajuato ya aquí también traíamos

talleres de derechos humanos en el área de teatro, Guanajuato en aquella época era un momento en donde para muchos artistas del momento que eran como los considerados los gurús en el teatro de aquella época un José Emilio Pacheco un Federico Everido no sé por qué les resultaba muy atractivo venir aquí a bajío a Guanajuato, entonces tuve la fortuna que aunque no pude tener estudios de arte dramático me toco tomar clases con ellos entonces bien o mal yo tuve que ser también autodidacta, yo estudiar por mi cuenta, pero también aprovechar cada vez que venían a Guanajuato, el propio David Holguín que con el hice mi primer tutoría, en los años, bueno en el siglo pasado, a finales del siglo pasado a escribir mi primer obra, con Maribel Carrasco, María Moret, con todos ellos que al final pues bueno, yo agradezco el haber podido el estar siempre en el teatro a pesar de que no tuve una formación académica, cuando yo decido dar clases, estudie la maestría en enseñanza universitaria por que pues dije, y pues también sabiendo que había perdido mi casa, dije no supe gestionar y decido estudiar, ahí si con un financiamiento por que todavía no daban becas para estudio de posgrado, pero me da un financiamiento EDUCAFIN para estudiar la maestría de gestión cultural en la universidad de Alcalá de Henares en España que era semipresencial ósea era también en línea y posteriormente el doctorado en artes en la universidad de Guanajuato y también doy clases en la universidad de Guanajuato, bueno pues a groso modo pues este ha sido mi recorrido y mi formación y ahorita ya nada más soy maestra de tiempo parcial en la universidad, me apasiona y por eso soy maestra ahí, pero realmente dependo de mis proyectos que hago con Manos en Escena.

Cristina: Oye, nos quedan cinco minutos de esta sesión, y yo tengo todavía algunas preguntas.

Sandra Carrazco: Si quieres la misma liga nos conectamos

Cristina: Si, la corto ahora, tardo un poquito en entrar a la otra en lo que se descarga el audio, ¿está bien?

Sandra Carrazco: Va, está bien

Cristina: Ya está y según yo en mis notas lo que nos faltaba era, o bueno lo que quedó en la segunda parte, era hablar sobre la diferencia entre el trabajo con personas privadas de su libertad en un espacio para hombres y en uno para mujeres. Te voy a decir más o menos lo que me acuerdo y vamos pasándolas. Hablamos también de la vocación, de hasta qué punto es por vocación o por un proyecto o por un interés personal y que pues muchas veces el reflector gana. La otra, hablamos de aciertos y obstáculos en términos del trabajo con personas privadas de su libertad y hablamos de teatro penitenciario y la pertinencia del término teatro penitenciario y estoy casi segura que en esta segunda parte me hablaste de ti. Si quieres arrancamos hablándome de ti y vamos avanzando.

Sandra Carrazco: Ah, perfecto. Yo soy comunicóloga de formación y sobre todo por el momento en que se vivía en los años 90 donde no había una gran oferta en términos de arte dramático y bueno una de mis opciones era entre arte dramático y antropología pero pues todavía en un sistema capitalista como el que estamos era mucho este idiosincrasia de que ¿pues de qué vas a vivir? y que pues no vas a tener de qué vivir económicamente y el sustento porque lógicamente si al día de hoy en plena época en la que nos encontramos, el arte sigue tan poco valorado pues en el siglo pasado, hace 30 años pues mucho menos, era todavía mucho menos valorado y pues estando inserto en un sistema que funciona en una economía como tal pues era muy complejo pensar en realmente tener un sustento estable a nivel económico para poder sobrevivir y en aquella época resultaba como muy atractiva esta parte donde Guanajuato yo vivía en el estado de Guanajuato aunque soy originaria de Sinaloa y pues resultaba muy atractivo para muchísimos talleristas, directores, directoras y dramaturgos de la época venir a Guanajuato a ofrecer talleres, cursos, diplomados y bueno eso me permitió tener la oportunidad de poderme

capacitar con personajes como Federico Everido y algunos otros Maribel Carrasco que por ahí creemos que somos tenemos algún alguna cuestión de parentesco porque ella también es del norte mi familia también es de Casas Grandes Chihuahua y nunca hemos podido hacer el árbol pero por ahí parece David Holguín, todos estos personajes que el día de hoy muchos de ellos siguen vigentes y eso fue como para mí muy enriquecedor el poder trabajar con ellos y yo desde la preparatoria pues ya pertenecían a una agrupación teatral estuve un tiempo con Javier Avilés que él ya murió pero fue el impulsor de "Luna negra" en la ciudad de León y también con Jesús Manuel Martínez alías Tacho que funda teatro escénico él también es del norte pero vivió desde hace muchos años en la ciudad de León y él sigue todavía vigente realizando teatro y eso me permitió pues de una manera quizá un tanto autodidacta pero también con todas estas personas que me estuvieron acompañando el llevar un proceso formativo aunque no fuera desde un ámbito formal como pudiera ser el aula, pero aun así digo, agradezco impresionantemente el trabajo que se logró y bueno yo trabajé desde la prepa, trabaje en distintos rubros tú sabes uno cuando inician la preparatoria pues desde trabajar en restaurantes meserear, había ferias o festivales y en ocasiones había la posibilidad de impartir algún taller, incluso con la comisión estatal del agua nos invitaron a dar talleres quienes ya trabajábamos con niños y niñas y teníamos como esta facilidad de palabra para la impartición de talleres, entonces yo nunca dejé a un lado mi actividad, ni educativa, ni laboral siempre pensando en que algún día me dedicaría al arte de tiempo completo y pues realmente subsanando o subsidiando más bien los proyectos a través de mi trabajo aunque eran trabajos que muchas veces uno pensaría que no tienen ninguna relación con el arte pero yo siempre he dicho que cualquier actividad alimenta, o sea alimenta nuestro que hacer siempre y uno busca la manera de ser creativo en lo que haga hasta en un servicio de restaurante, hasta en eso uno puede ser creativo y trabajé muchos años también en derechos

humanos cuando recién la procuraduría del estado en Guanajuato se coloca como una procuraduría a nivel institucional y pues fue una época sobre todo inicios de los 90 donde pues comenzaba toda esta promoción de la convención nacional de los derechos humanos de la declaración universal y del trabajo tanto con grupos minoritarios como podrían ser pueblos nativos y población que estaba fluctuando como son grupos que en la ciudad de León en aquella época el grupo de otomí espames migraban mucho a las ciudades, a las periferias lógicamente algunos a vender productos o algunos a solicitar apoyo económico, entonces era mucho el trabajo que se hacía también con poblaciones nativas en misión chichimeca me tocó también trabajar con mujeres para hablar de los derechos y también con niños y niñas entonces siempre trataba de hacerlo a través de juegos de títeres que yo elaboraba y hacer un trabajo mucho más lúdico, con dinámicas entonces creo que el teatro aunque había momentos en que pareciera que quizá no estaba tan focalizada y presentándome en escenarios o haciendo trabajo o labor teatral aun así mi trabajo en algunas comunidades yo trataba de insertar el teatro como como una herramienta didáctica para seguir haciendo la promoción o el trabajo que yo tenía desde los derechos humanos también en escuelas urbanas del estado a dar también sobre el tema y posteriormente también trabajé como funcionario en el gobierno, trabajé en instancias que luego tenían como más un enfoque social como era el consejo estatal de población y buscaba de una u otra manera insertar actividades artísticas desde un conversatorio a través de cine documental, sobre población migrante, un debate, invitamos actores actrices directores y también gente especialista en el tema migratorio y creo que eso como que ayudaba siempre para mí a alimentar estas inquietudes que yo tenía de continuar en el ámbito teatral y bueno ofertaba yo talleres aunque tuviera trabajos con alguna institución siempre era que si había alguna inquietud que yo tuviera de ofrecer un taller al DIF o alguna otra instancia pues iba y lo presentaba y buscando que tuviera siempre este ámbito

lúdico desde el teatro y fue hasta el 2010, aunque yo ya me dedicaba a hacer así actividades, dedicada ya a la docencia que comencé a dar materias de teatro de apreciación teatral y comencé a sacar a los grupos aunque eran trabajos meramente académicos sin menospreciar lo que implica el trabajo académico y la verdad es que era bien interesante porque siempre buscaba yo exponerlos como en espacios con públicos que no fuera a la academia y ferias de libro, que bueno al final si terminan siendo espacios académicos pero va público en general y para mí era como muy grato el que los chicos tuvieran este impulso de decir bueno, no estamos en carreras artísticas pero aun así hacer una materia de apreciación teatral va y la verdad se lo tomaban muy en serio y terminamos haciendo ensayos fuera de horario de clase, reuniéndonos en espacios alternativos como casas o viviendas de algunos de ellos y yo empecé también a escribir eso fue en el 2005 más bien cuando comencé a escribir sobre todo por cuando comienza este gran y lamentable hecho trágico de las muertes de Juárez que se ha denominado como tal, pues mi familia es de Casas Grandes Chihuahua y realmente independientemente de que mi familia fuera del lugar creo que son temas que sobre todas las mujeres nos llegaba a tocar muchísimo nos sigue tocando todos los feminicidios que se cometen día a día en este país y en el mundo, pero sobre todo en México y me comencé a documentar me acuerdo que tenía un gran folder donde guardaba todas las notas periodísticas, sale la publicación de un primer libro que eran testimonios de mujeres, tanto madres y hermanas que habían perdido y porque muchas de ellas ya habían encontrado los cuerpos de sus hijas o algunas todavía no las encontraban y decido comenzar a hacer todo un trabajo mucho más documentado sobre el tema buscando sensibilizar al respecto porque también había como todo este señalamiento muy revictimizarte de decir pues si seguramente eran chicas que pues se lo buscaron que andaban de fiesta entonces era como toda esta parte de sean no o sea porque las mujeres tenemos que seguir justificando nuestras

violaciones y nuestras muertes por simplemente por ser libres, e incluso decido irme a Chihuahua y logró entrevistarme a través de una ONG que se llama por nuestras hijas, con mujeres y que habían tenido este lamentable hecho de familia y pues para mí sí fue un proceso muy doloroso lo he de reconocer sobre todo cuando viajo de Ciudad Juárez a Casas Grandes que tomé un camión que se paraba en cada comunidad y recuerdo no haber encontrado dónde sentarme entonces yo parada me acuerdo haber visto ese desierto con las cruces rosas en esa inmensidad de la nada del vacío y para mí fue… híjole desgarrador, todavía me acuerdo se me hace un nudo en la garganta, porque ya venía yo conmovida escuchando y leyendo todas estas historias pero dije, voy a comenzar a escribir sobre estos temas, también escribí una obra sobre inmigración tutoriada por David Holguín entonces nunca dejé el teatro así si fueran fines de semana, un viernes a las 10 de la noche me iba a ensayos pero yo decía, esto yo quiero que sea parte de mi vida y me costaba mucho trabajo dejarlo, por mucho trabajo que tuvieran el gobierno o en donde me encontraba cuando terminé mi carrera, al final yo decía, no, no puedo, era como no poder dejar esa parte de la vena artística.

En el 2010 me contactan por un proyecto que presentamos de La peor señora del mundo que el propio Francisco Hinojosa me dio la autorización para para adaptar su cuento que luego él hizo una adaptación también de dramaturgia pero la primera que logré hacer este de adaptación fue esta del cuento de la peor señora, nos presentamos en una feria de aquí en San Roque una feria del libro y me contactan de la secretaría de educación para decirme que traen un proyecto a nivel estatal pero como que no sabían por dónde iniciar y querían comenzar a abrir talleres en escuelas primarias que ya tenían concebidas como focos rojos sobre temas de violencia, en lógicamente en situaciones de familias que llegan a ser un tanto disfuncionales, de drogadicción y lógicamente todo aunado a esto pues viene muy detonante por la cuestión de la de la pobreza y querían abrir

talleres los sábados de manera permanente y cada semestre hacer como un corte, pero querían tener talleristas en todos los municipios en los 46, les ayude a conformar este proyecto y se logra abrir un taller de teatro, de música que era canto más bien porque no había forma de conseguir instrumentos, bueno por lo costoso y de danza folclórica y fue un proyecto que duró seis años, pero yo no trabajaba con el gobierno, yo trabajaba como proveedora, pero cuando surge este proyecto y yo ya había decidido también y me había apasionado la docencia yo decía que yo iba a ser docente cuando la hubiera regado tanto que tuviera que contarles a los estudiantes y bueno así sucedió tuve pues también muchos tropiezos y malas decisiones de mi parte desde un negocio que quebró etcétera y fue cuando dije va, quiero, ya es momento en que puedo platicarles de experiencias y creo que ya puedo compartir todo lo que he vivido y lo que me falta por vivir y la docencia si es algo que me ha enamorado también me ha apasionado y decido fundar Manos en Escena desde el 2010 ya conseguirlo ya como de una manera más formalizada aunque ya me dedicaba a proyectos comunitarios desde el arte pero no lo tenía como ya en esta concepción, de tener esta consultoría de darle un nombre, de promoverla, de tener redes digitales etcétera y comienzo a hacerlo ya formalizándolo con un diseñador y todo y al final creo Manos en Escena donde ya comienzo yo a buscar proyectos a gestionar proyectos posteriormente estudié enseñanza universitaria porque dije bueno si me quiero dedicar a la enseñanza pues tengo que tener también bases entonces tomo una maestría de enseñanza universitaria y posteriormente estudio una maestría de gestión cultural en Alcalá de Henares en España que era tanto en línea como presencial y eso me ayudó mucho como a darle claridad a mis proyectos ya comenzar a gestionarlos ya entender realmente lo que implicaba la gestión y para mí también fue un espacio mágico y maravilloso desde la planeación desde concebir la idea desde cómo aterrizarla cómo darle las palabras exactas y también reconocer y uno decir este proyecto en este momento no es

viable o simplemente no es viable la idea y totalmente descartarla, que también luego hay que tener ese desapego y pues bueno fue el trabajo que comencé a realizar y dejé todos los proyectos laborales exceptuando la docencia porque eso sí también me atrapó y ya no lo pude dejar aunque yo ya daba talleres pero nunca había estado como ya en un esquema formalizado de enseñanza siempre dando talleres aleatorios, pero cuando ya toqué la docencia en el aula, no lo pude dejar yo voy a ser sincera y dije ya aquí me quedo y el día que ya no me apasione pues ya lo dejaré y en el teatro empecé a hacer proyectos donde sumaba gente de otras disciplinas y eso también lo hizo muy enriquecedor hacer proyectos multidisciplinarios, donde hubiera música en vivo, donde hubiera algunos movimientos rítmicos, desde la danza y pues todo lo que implica un trabajo dramático, he seguido escribiendo dejé de actuar, la verdad es que la última vez que actué fue una obra que me contrataron de Ciudad de México con Josefo Morales en el 2000, que fue híjole como en el 2008 una cosa así, fue una serie de obras y de fragmentos que se presentaron y he seguido actuando en el sentido de que cuando me falla algún estudiante y tenemos ya una función comprometida porque en materias de actuación para los chicos de música, en canto, pues luego les pido que vayamos a una escuela primaria o algún recinto y eso ayuda mucho para exponerse a otros públicos y no nada más estar en el confort del edificio de artes, doy clases en la universidad de Guanajuato, actualmente ya nada más, antes daba clases en la escuela normal superior llegué a dar clases en la Universidad de León y en ocasiones llegué también a suplir en la Ibero y en otras escuelas preparatorias etcétera sin embargo, ya en la universidad de Guanajuato decidí que era momento nada más de centrarme en una sola institución y de darle más cabida a los proyectos independientes que yo tenía y fue de esta manera que se comenzaron a generar proyectos y pues bueno también eso me ayudó como a focalizar más, posteriormente la universidad me respalda y me apoya para poder estudiar el doctorado, el doctorado en artes de parte de la universidad de

Guanajuato y ahorita todavía sigo en la titulación, estoy, ya la concluí en cuanto a los seminarios pero pues no, no me he doctorado todavía que la verdad es que no es algo que realmente me ocupe pues, creo que a veces en este mundo es como tan bizarra la situación de los títulos nobiliarios y es algo en lo que yo siempre he estado con un poquito en contra no y en la academia creo que luego es algo que les pesa mucho a la gente el tener estos títulos y que les llamen por el título y la verdad es que bueno a mí me identifica más el que yo sea Sandra que un título me defina, pero bueno es otro asunto y los proyectos comunitarios fue algo que siempre me atrapó siempre y creo que también el tema de los derechos humanos entonces siempre he tratado de involucrar en el ámbito del teatro, en los centros penitenciarios, fue fortuito no fue algo que yo lo busqué, me hicieron la invitación en algún momento tanto en la universidad para hacer el servicio social en un centro penitenciario para realizar los comunicados de prensa y posteriormente yo trabajé en CASA el centro de apoyo para adolescentes en San Miguel de Allende y dirigiendo el grupo de teatro de CASA nos propone la directora que vayamos a dirigir un proyecto escénico del centro penitenciario de San Miguel de Allende lo cual fui con los chicos que pertenecían al grupo, ya eran mayores de edad y dirigimos el proyecto, no fue una grata experiencia y lo comento así abiertamente porque pues, porque sabemos que todavía los centros penitenciarios terminan siendo un sistema de autogobierno un sistema donde todavía el día de hoy, creo que la reinserción difícilmente se logra por todo un sistema ineficiente por un tema también de alta corrupción que se tiene en nuestro país y la verdad en ese entonces cuando yo fui aparte, de que era muy joven la verdad, es que pues me molestaba muchísimo los improperios que me podían decir los señores, de repente el que pasaran a mí y me estuvieran merodeando en mi espalda mientras yo dirigía pero de una manera intimidatoria y quizá en ese momento incluso también los reconozco quizá en términos emocionales no lo supe tanto manejar y claro que para mí era muy

incómodo, entonces, sí dirigí y todo pero yo dije no, no es un lugar al cual pues yo quiero estar aquí presente y aunque en derechos humanos, claro siempre velamos también por los derechos fundamentales de las personas privadas de la libertad pues me tocó más bien a mí dar la parte de que nos mandaban a capacitar al cuerpo policiaco y tampoco fue una buena experiencia, la pasaba muy mal, no me tomaba en serio, el cuerpo policiaco cuando les daba la clase de derechos humanos, me tocaban a grupos donde todos eran hombres y la verdad es que se respiraba un machismo impresionante, también yo estaba muy joven o sea en esa época yo tenía 21 años no me respetaban voy a decirlo sinceramente, no me respetaban, se burlaban, yo tenía que ir por el comandante y como niña decirle comandante me están faltando al respeto y el comandante tenía que llegar y con improperios y groserías les gritaba y los amenazaba de castigos para que me pusieran caso en clase entonces también me tocó una época en donde yo no tenía experiencia en la docencia y pues toparme con policías que no estaban habituados al ámbito formal desde el aula y que yo llegaba con derechos humanos donde una época que se luchaba mucho por este tema y que lamentablemente se creía que defendíamos y que estábamos respaldando y que solamente estábamos como a favor de lo que implicaba la delincuencia o las personas que habían cometido un delito y pues la verdad era una falacia, si lógicamente estábamos en pro de sus derechos porque también había muchísimos atropellos y muchísimos, e incluso asesinatos al interior de los centros, que todavía lo sigue habiendo pero en aquella época todavía se sumaba más al no existir organismos que regularizaran la manera en que se trabajaba y todavía lo seguimos viendo, pues hace pocos años donde hay centros que han incluso denigrado a las personas que están en los centros desde comida echada a perder, o verbalmente, agresiones donde uno dice ya está más que comprobado que los estímulos negativos realmente no propician un ambiente sano de cambio social y que realmente son los cambios positivos los que realmente nos permiten tener estos

estímulos para lograr generar estos cambios a nivel positivo y pues bueno ese ha sido como mi trabajo y pues actualmente sigo en la Universidad de Guanajuato y con Manos en Escena donde pues todo el tiempo andamos buscando y generando nuevos proyectos, trabajo con migrantes también que luego es ir al extranjero y trabajar con población migrante que ahí yo les digo pues al final yo trabajo con un enfoque por el arte donde si busco que sean procesos participativos, participan desde el arte pero no es buscar profesionalizarlos en el arte.

Cristina: Oye y en términos de lo que hablábamos sobre la vocación, es decir, que qué opinas de las personas que están trabajando, estamos trabajando con personas privadas de su libertad, si es una cuestión, si de vocación, si de formación o pues de mucho interés o es también a veces económico o de alianzas con la institución misma etcétera, etcétera.

Sandra Carrazco: Sí y lo que decíamos, resulta lógicamente nada amigable la situación de asistir a los centros penitenciarios desde que uno ingresa a garita por toda la situación de los filtros de seguridad, desde ahí creo que nadie me concede que me diga que es algo ameno o algo agradable la verdad es que no es nada agradable uno realmente se siente intimidado preocupado de que vayan a creer que uno va a realizar alguna acción ilegal y que realmente uno va a dar su trabajo creo que si la mayoría, sin hacer un consenso yo sí me atrevería a decir que la mayoría es una cuestión de vocación, de humanismo y de sensibilidad y también yo creo que también de firme convicción de que se pueden generar cambios y lo que decíamos, cambios desde uno mismo primeramente porque uno creo que cambia más de lo que realmente puede generar en estos espacios pero al final yo digo no necesariamente es incluso contribuir a la reinserción porque es tan utópica, pero quizá uno sí puede contribuir a tener estos espacios de esparcimiento y al final cuando yo les he hecho pequeñas entrevistas o encuestas anónimas como para ver qué es lo que para ellos les ha funcionado en el teatro, o en alguna disciplina de arte al final siempre

termina en que para la gran mayoría de estas personas recluidas y que están privadas termina siendo un espacio liberador, entonces si ya eso se les puede otorgar creo que ya es bastante, el espacio liberador, creo que la mayoría si trabajamos por convicción digo tampoco dudaría que hubiera personas que quizá pues lo que decíamos desde un inicio puede hacer desde el morbo por entrar estos espacios que ¡ay¡ que me voy a topar con qué tipo de persona una vez tuve yo un estudiante que me decía yo nunca he trabajado en un centro penitenciario pero yo me quiero dedicar a eso y yo, está bien le dije pero hay que documentarse y hay que prepararse porque habrá muchas personas que se confrontan en estos espacios y al final les remueve y no termina siendo ni favorable para la persona, ni mucho menos a quienes van a dar el taller entonces le digo hay que prepararse y no romantizar el asistir a estos espacios o sea ni es bueno un extremo ni otro ni el romantizar ni el criminalizar simplemente es vas y otorgas el trabajo desde el arte lógicamente cambian tus dinámicas, cambia tu estrategia y tu didáctica no que presentes tu andrología desde el trabajo con los adultos si cambia pero tampoco es que cambie radical, tampoco es un espacio totalmente ajeno a lo que pudiera ser una realidad social, entonces creo que la mayoría sí tiene que ver pues sí con un espacio, no sé si llamarlo tal cual de vocación pero yo creo que sí de sensibilidad y de convicción a que si hay un resultado favorable en el arte a través de lo que se busca generar en estos centros.

Cristina: Oye y con relación al trabajo con hombres privados de su libertad y mujeres privadas de su libertad ¿cuáles serían las diferencias, los retos, las metodologías, o las formas en las que se trabajan con ellos?

Sandra Carrazco: Sí curiosamente sí en algunos casos sí se presenta como las mismas dinámicas en cuanto a metodología o el sistema que uno puede ir desarrollando en su trabajo sin embargo sí creo que hay muchos cambios que se presentan sobre todo en el área femenil, la

verdad es que sabemos que las mujeres terminan siendo muy abandonadas, abandonadas por las familias principalmente y lógicamente por parejas, amigos, la verdad terminan siendo totalmente abandonadas y eso da por resultado también que terminan siendo al inicio poco, hay un trabajo donde les cuesta trabajo al inicio como ganarse más la confianza de ellas, más calladas al inicio, pero cuando ya logra ser parte del grupo la verdad es que ya te vuelves como si fuera una amiga más y un grupo más al cual vas a ir a trabajar una obra de teatro, pero en un inicio cuesta trabajo y creo que también esta parte donde te comentaba hay momentos en donde por ejemplo cuando yo les llevo los vestuarios al área varonil los hombres asumen por ejemplo la identidad del personaje o las características más bien del personaje la personalidad y todo lo que conlleva desde la forma de vestir y se da mucho a las risas, a las bromas y hay como todo un trabajo mucho más ameno al momento, en el que uno hace la primera prueba de vestuario y esta uno en todo ese trabajo de caracterización a diferencia que con las mujeres, sobre todo con las mujeres donde muchas de ellas ha cambiado su metabolismo y hormonalmente también, la alimentación ha cambiado, y la verdad es que con estas exigencias que tenemos desde los estereotipos de belleza la verdad es que a las mujeres siempre nos puede más toda esta situación de cuerpos de cómo se maneja y al momento que se ven ellas caracterizadas con ropa civil o con ropa aunque sea de época pero con ropa que no sea su uniforme hay una gran confortación de ellas mismas de no aceptación de verse o no sentirse identificadas, la autoestima lógicamente muy baja de no sentirse reconocidas en ese cuerpo y con esa vestimenta y más allá de ser un momento que pudiera ser ameno, al contrario se vuelve muy doloroso, al punto que el año pasado que trabaje con el grupo femenil de Valle de Santiago hubo mujeres que incluso al final no me permitieron presentarse la obra con los vestuarios con una cuestión de seguridad porque era el día de visita y muchas de ellas agradecieron no presentarse con el vestuario, al momento dijeron, no Sandra que

bueno que no es con el vestuario, mira mejor con la sudadera, el pantalón holgado me siento más cómoda y ya nada más me peino y lamentaban no maquillarse, pero dijeron no importa, pero a lo que voy es que si, si hay todo un cambio muy diferente y también yo en el área varonil siempre que trabajo teatro busco la manera de hablar de masculinidades sobre todo por este ejercicio de poder, porque hay algunos incluso participantes que abiertamente cuando estamos en una dinámica o realizando una retroalimentación hasta lo comparten, sabemos que algunos de ellos incluso están privados de su libertad por hechos violentos y algunos, ya sea con su propia pareja o algunos por temas de violación, de abuso sexual, o por otros delitos, pero si se marca mucho el machismo en estos espacios y sobre todo porque al final se encuentran ellos recluidos solamente con varones, donde también tienen que hacer su ejercicio de poder y de masculinidad que usualmente siempre se lleva a cabo entre varones entonces, trato de hablar siempre del tema, no lo manejo como una clase ni mucho menos, si no de repente se escoge una obra y si la obra da pie por algún análisis en la obra, o da pie por algún diálogo un personaje o una caracterización meto el tema y sin decirles vamos hablar de masculinidades, simplemente empiezo a cuestionarles como es la dinámica que se lleva entre los varones y terminamos hablando sobre el ejercicio de poder y en el caso de las mujeres trato de hablar sobre estos derechos que debemos de tener como mujeres en cuanto al respeto a nuestro cuerpo a nuestra persona a nuestra integridad y más bien toco ese apartado creo que si son dinámicas diferentes y creo que las mujeres hay que tener mucho mayor sutileza en las formas en las que uno escoge algunas palabras y sobre todo en cuanto se va hablar alguna cuestión de índole emocional, lógicamente muchas de ellas terminan estando recluidas y medicadas también por mucha depresión y por lo mismo luego terminan estando medicadas cuando muchas de ellas también eran adictas a las drogas ilegales pero llegan a los centros penitenciarios y terminan también siendo adictas a las drogas legales y pues al final

no están al 100% ahí si es bien complicado, también les puede mucho, los hijos, el marido, los papás, el no tener la visita y uno lo ve en el ingreso, uno llega a garita y están las filas los domingos pero a la hora que se bifurca el camino al centro varonil y al centro femenil pues resulta que el 90% iba al centro varonil y también sabiendo que la población es mucho mayor a la femenil pero si hay mucho más abandono.

Cristina: Gracias, oye quedan cuatro minutos de esta sesión, la cierro e inicio la siguiente para poder hablar de la pertinencia del término de teatro penitenciario y poder hablar de estos aciertos y obstáculos.

Sandra Carrazco: Me parece bien.

Cristina: Ahora vuelvo. Listo

Sandra Carrazco: Va del concepto sobre la terminología de teatro penitenciario, a mí no me agradan luego estas categorías, como estas etiquetas, teatro penitenciario, para mí es importante hablar de teatro comunitario y teatro comunitario es hablar de cualquier población, es decir, no hablamos como teatro nativo, teatro, digo, hablando de los grupos étnicos, no hablamos de teatro en pobreza, para hablar con poblaciones que tienen escasos recursos. Creo que hablar, sí hablar de teatro comunitario, porque al final, hablar de teatro comunitario sabemos que es hablar con una población donde el enfoque del teatro no es para el arte, o sea, no es para profesionalizar, no es profesionalizante, no es bajo este enfoque como mercantil de que vamos a vender taquillas o funciones para una obra con actores, actrices, que ya tienen todas las bases histriónicas de llevar a cabo un proyecto de manera profesional creo que ahí sí pudiéramos siempre hablar de teatro comunitario, porque al final trabajamos con diversas comunidades, y cuando a la población, que en ocasiones hablamos de público que va a asistir a ver una puesta en escena producto de un proceso que es mucho más importante el desarrollo, sí es importante decirle que es teatro

comunitario, porque saben que van a encontrar, pues, población amateur en el ámbito del teatro, que no son artistas profesionales, pero que al final hicieron todo un trabajo, un desarrollo, y quizá ni siquiera con el objetivo de presentar la obra, quizá con el objetivo de sentido grupal, de trabajo en equipo, o de sensibilizar y promover sobre ciertos temas que se quieren abordar desde el trabajo teatral, etc., entonces creo que para mí es más importante hablar desde teatro comunitario, independientemente a qué población sea con la que uno trabaje, ya claro, uno sí puede especificar que es teatro comunitario, por ejemplo, con pueblos nativos, teatro comunitario con personas privadas de la libertad, teatro comunitario con niños y niñas en situación de riesgo, que hoy en día yo creo que no hay niño ni niña que se escape de una situación de riesgo, o mujeres violentadas, teatro comunitario con mujeres violentadas, o ahorita yo traigo un proyecto que es trabajar teatro comunitario con mujeres sexoservidoras, y quiero que ellas sean las actrices, entonces es hablar de un grupo de población que me interesa que trabajen el teatro por el arte y no para el arte.

Cristina: Gracias. Oye, tengo acá un par de notas, antes de pasar a los aciertos y a los obstáculos, que abordamos la parte de lo humano y del morbo dentro de la labor del teatro con personas privadas de su libertad. Me gustaría retomarlo y luego pasamos a la última pregunta.

Sandra Carrazco: Sí, bien, creo que esta parte, al final, como seres humanos siempre tenemos de manera nata esta cuestión del morbo por diversas situaciones, y yo creo que hoy en día con todo el bombardeo que tenemos de las redes sociales, bueno, que para mí no son sociales, yo cuando era joven le hablábamos a las redes sociales, aquellas redes que tenías de amistades, de vínculos, por cuestiones laborales, pero ya después cuando aparecieron las redes digitales, se le empezaron a denominar redes sociales, y creo que con todo este bombardeo que se ha dado, donde estamos tan, tan, tan, pero tan expuestos, no solamente en las redes sino también hasta en

medios, es decir, ya no hay censuras ante el abrupto de un asesinato de una persona que se muestre tal cual su condición, creo que también eso cada vez es como más una situación que aunque uno a veces dice no, no lo quiero ver y puedes apagar el monitor, pero en ocasiones sí hemos caído, ¡ay!, no, pero a ver qué pasó, y a ver cómo lo golpearon, y a ver qué le sucedió, creo que eso es algo que tenemos y que lamentablemente estamos todavía mucho más expuestos, y esos son los estímulos que nos siguen, que entre más expuestos estemos a esos estímulos es como más alimentar como esa situación del morbo, y para muchas personas luego les puede resultar atrayente el pensar en asistir a centros penitenciarios donde se van a encontrar con ciertos personajes, que han sido como públicos desde los delitos o las situaciones en las que se han encontrado para estar recluidos en un centro penitenciario, entonces creo que sí, y bueno, hoy en día también hasta con las series documentales, o sea, vemos la serie donde está la serie de Mario Aburto, está de Marta, esta señora que tenía el seudónimo de la mata viejitos, entonces como que todo eso también ha sido como muy lamentable, y sí lo veo lamentable, digo, hay series y documentales que creo que quienes nos hemos comenzado a incursionar más en estos aspectos sí también se han beneficiado porque tenemos más a la mano información y estamos como más aterrizados dónde vamos a parar cuando trabajamos con ciertas poblaciones o ciertas comunidades, pero sí creo que también ha sido como muy generador de estas inquietudes de asistir nada más por el saciar este morbo del lugar, y no tanto por esta labor de decir, ah, bueno, me invitan a realizar teatro comunitario, me documento, conozco el diagnóstico, y sé a lo que me voy a enfrentar porque también es enfrentarse a uno mismo, no es enfrentarse ante la persona que uno concibe desde el criminal, sino en ocasiones es enfrentarse con uno mismo, a sus miedos, a sus temores, a sus emociones, que pues de repente llegas, por ejemplo, en el centro federal donde hay una institucionalización de las personas y donde incluso pues ni siquiera se les permite tener

cabello, mucho menos barba ni bigote para el caso de los varones, y donde todos visten la misma ropa y hay un trabajo corporal desde caminar con las manos hacia atrás, agachar la mirada, agachar el rostro y desde ahí pues si te topas con una realidad totalmente institucionalizada y totalmente en un marcaje muy acentuado, en el rompimiento del individuo, porque ves al individuo en un rompimiento donde terminas siendo simplemente un miembro más de esa comunidad, perdiendo muchas veces pues comportamientos y actitudes propias, entonces, sí, hay esa parte y creo que a esa parte es donde uno tiene que comenzar a trabajar desde este lado humano, que al final todas las personas lo tenemos, este lado humano, y es trabajarlo más bien, sin romantizar el aspecto de trabajar con ninguna comunidad.

Yo siempre les he dicho a los estudiantes cuando trabajan proyectos sociales, nunca hay que romantizar, porque en ocasiones luego hasta trabajamos con grupos que se encuentran en situaciones muy lamentables, como pueden ser mujeres violentadas en situación de pobreza, o por ejemplo con pueblos nativos, y pareciera que luego es pensar que, ¡ay! pobrecitos, tienen las mismas o más capacidades que en ocasiones uno y que la verdad es simplemente uno llega como para facilitar, ni siquiera llega a enseñar, llega uno a facilitar sobre alguna temática que puede considerarse ser un área donde tú has trabajado en mayor medida, porque ni siquiera yo hablaría de una gran especialización, y al final es facilitar un poco el camino, pero ellos al final tendrán las respuestas, darán las soluciones, y tú simplemente darás como el soporte para que de ahí ellos empiecen a partir. Y creo que ese lado humanista que también se debe de trabajar desde estos proyectos, decíamos eliminando las posturas mesiánicas, estas posturas románticas, y al final siempre teniendo como una comunicación muy asertiva, muy muy asertiva, y no minimizando a nadie porque uno pudiera creer que tienes más educación, y que yo todavía cuestiono esta parte

mercantilista de la educación, y al final, pues, al final siempre pensar que hablas uno a uno y tú nada más eres un componente que vienes a facilitar y que no llegas a estorbar.

Cristina: Gracias. Oye, y en términos de aciertos y obstáculos al trabajar con personas privadas de su libertad y también al trabajar, pues, al final con una institución como es la carcelaria, trabajar con un sistema penitenciario en México sabemos que arrastra una serie de complejidades desde hace más de, se podría decir que 100 años, desde que sale este artículo 18 y sientan las bases, pero que al final seguimos ahí, sí me gustaría saber sobre estos obstáculos y sobre estos aciertos.

Sandra Carrazco: Sí, yo creo que de obstáculos siempre está la limitante de un sistema y creo que Foucault con el orden del discurso lo entabló muy bien, estos micropoderes que también se dan en los centros penitenciarios donde, lamentablemente, hay un sistema que todavía sigue siendo como bajo el esquema del castigo y que al final difícilmente se dan como todo, yo le llamo este cobijo, de reinserción y que si todos los actores que están en el proceso de la reinserción no trabajan de manera unilateral ni de manera como vinculados y en este engranaje, creo que difícilmente se logra.

En la última ocasión que presentamos la obra me pidieron decir unas palabras y la verdad es que sí di un discurso bastante duro porque había familia y sí les dije que para mí me resultaba casi inconcebible pensar en una reinserción y había familia y les decía yo, me cuesta mucho trabajo pensar en una reinserción por un sistema ineficiente, por un sistema de seguridad y de custodia que ni siquiera creen la reinserción y por un sistema administrativo con una alta burocracia que tampoco está pegado a reinsertar y simplemente encarcelar, recuerdo ver las caras de los familiares y de las propias personas privadas que eran las mujeres que estaban paradas, que acababan de recibir el aplauso por la obra y voltearon a verme con unos ojos así de plato y les

dije, sin embargo, y a mí me pasa eso, que me cuestiono siempre si sigo yendo y si realmente está uno, porque yo no creo que reinserte con lo que yo hago, pero, ¿contribuyo en algo?, así como para un sistema de reinserción o de sana convivencia y luego yo les decía, pero cuando veo a cada una de ustedes, y decía cuando veo a una Carmen, cuando veo a una tocaya, cuando veo a una Liz, realmente sí creo que a veces el trabajo es muy personal, y lo malo es que es muy complejo cuando no tienes una red de apoyo, sin embargo, sí creo que sí se puede generar el cambio, a mí me ha pasado, yo he generado cambios hasta en mí, claro, he tenido también red de apoyo, tampoco puedo decir que por mí sola, ha habido redes de apoyo y al final, pero también es por querer, pero sí creo muy difícilmente que el sistema, entonces el sistema todavía ve las artes como una actividad simplemente recreativa y no una actividad realmente lúdica, de pensamiento crítico, de habilidades comunicativas, de un trabajo de socialización, de sentido grupal y todas las habilidades y competencias que desarrolla cualquier disciplina artística, no lo ven y sé que hay muy poca sensibilidad, tanto el área de custodia como el área administrativa, son pocos los directivos que están muy apasionados del arte y que te ven y se apasionan y van y hasta te ofrecen y todo, pero son contados, creo que el resto es, pues más mantener un orden bajo un sistema tan corrupto como el que tenemos en nuestro país y sobre todo en los centros penitenciarios, que difícilmente se puede erradicar y pueden estar como inmersos en pensar en la reinserción, y aunado a eso, pues cuando hay un trabajo de liberación, pues no hay un seguimiento a la mano, a la par, donde la persona pueda salir de ese círculo y de estímulos a los cuales ya estaba involucrado antes de ingresar al centro penitenciario, cuando sí realmente han cometido un delito, entonces es muy complejo pensar en una reinserción y creo que esos son los mayores obstáculos, que el arte sigue viéndose como un trabajo no profesionalizante y como si fuera simplemente un trabajo de entretenimiento y los logros, que no sé si llamarle como tal, creo

que al final sí es pensar esto que decíamos, cuando yo pido permiso, porque siempre he creído que el comenzar a documentar y que luego son proyectos de muy breve alcance, ni siquiera se puede medir un impacto, porque son proyectos de tres meses que no puedes hacer mediciones. Foro Shakespeare creo que es de los pocos que ha logrado en más de una década tener un trabajo de largo aliento y donde puede uno generar impactos o hacer evaluaciones de impacto, sin embargo yo lo que hago es, hago entrevistas anónimas, donde a veces les digo, ahí te va la grabadora de audio y ustedes entrevístense para que no se sientan cohibidos conmigo y ustedes puedan hablar de cómo les resultó el teatro, independientemente si les resultó fallido, díganlo, para mí me alimenta esa información y la verdad es que es muy alentador saber que sí, que efectivamente el arte sí es una disciplina y en cualquiera de ellas que sí realmente ha salvado, o realmente no ha salvado, ha sanado muchas veces situaciones muy dolorosas y que ha ayudado a permanecer en estos espacios tan complejos, entonces el arte de repente les ha dado como un respiro a estos lugares y lo que decíamos, termina siendo un espacio liberador, creo que esos son los mayores logros, más allá de hablar que si de producciones, creo que es la parte sanadora que se puede dar y logros en mí son muchísimos, el que me ha dado, por ejemplo, trabajar con proyectos comunitarios y en centros penitenciarios.

Cristina: Oye y ahora sí ya por último, porque normalmente en estas entrevistas la mayoría de las veces nos enfocamos en las personas privadas de su libertad y en los proyectos, pero me gustaría saber en términos personales, que tiene que ver todo con lo humano, cómo gestionas la parte emocional al trabajar con personas privadas de su libertad, que pues no es sencillo y que implica pues todo un cúmulo de emociones, de sentires, que pues muchas veces no se dicen o que no las hablamos abiertamente porque somos los talleristas, porque no somos los vulnerados, los

vulnerables, etcétera, sino somos quienes vamos a. Entonces pues sí me gustaría saber eso y ya con eso así cerramos.

Sandra Carrazco: Sí, pues al final sí termina siendo un trabajo donde sí es trabajar con uno mismo y es inevitable el no involucrarte, aunque no cuestiones sobre sus vidas, es inevitable no involucrarte, son procesos muy intensos aunque sean de poco tiempo, de poco alcance, pero llegan a ser procesos como muy intensos y al final siempre es como soltar, y bueno yo creo que es algo tan trillado, pero sí es algo que en la práctica funciona, soltar, siempre quedarse uno con la esperanza de que ojalá todas las personas con las que uno conviva pues tengan una mejor vida, o como decía Serrat, hoy puede ser un buen día y mañana mejor, creo que siempre pensar en esa parte de que puede ser un mejor día para cada uno de ellos, pero sí es soltar, sí es complejo y al final es trabajar mucho con uno, creo que estas situaciones por ejemplo, yo he dejado de ser mucho más aprensiva, reconozco que antes sí lo era, y creo que ese trabajo de decir a ver, no me toca, no puedo hacer más, o sea ya no está en mí, ya no puedo hacer más, al no dejar de tener estas posturas mesiánicas decir pues no, yo no lo puedo salvar, yo no puedo hacer más por esta persona, y solamente como mandarle una buena energía de que pues ojalá que la vida realmente le vaya muy bien, pero sí es mucho el trabajo de uno mismo y al soltar como en estas posturas mesiánicas pues al final tú dices, pues yo como humana también tengo mis broncas, mis problemas, digo no se pueden comparar, no son comparables con muchísimas situaciones que viven ellos y ellas, pero al final decir no puedo hacer más por ellos, y es mucho el trabajo, o sea yo siempre llego y me tomo 10, 15 minutos, meditación, mente en blanco, acostarme, respirar y decir para adelante, o sea lo que viene y con quien me toque trabajar, y la verdad es que sí tiendo a encariñarme muchísimo con la gente y eso es, yo creo que la mayoría que trabajamos estos proyectos comunitarios nos cuesta trabajo, igual cuando voy a Oregón pues estoy allá a veces

hasta un mes, y cuando regreso pues si me vengo con el corazón apachurrado, pero digo ya, y terminas aceptando que si estás en estos procesos, creo que ahí sí es como bien decías Cris cuando hablamos de la vocación, pues si no puedes a nivel emocional creo que difícilmente podrías estar rompiendo, iniciando proyectos y dando el duelo, y no podrías si definitivamente te enganchas, entonces es romper y saber que va a haber un nuevo proyecto y una nueva comunidad en la cual tú volverás a ser la facilitadora y estar como siempre en esa renovación constante, y a nivel mental y tiene mucho que ver con la inteligencia emocional y resiliente, y decir bueno me puede, pero vendrá algo y tendré que seguir trabajando por mí, y sobre todo por mí, porque de lo contrario pues cómo puedo seguir en estos proyectos.

Cristina: Pues ahora sí muchas gracias, te decía la vez pasada que para mí siempre es muy enriquecedor, y siempre reconozco la labor de quienes están haciendo pues este trabajo, porque pues como lo decíamos no es fácil, y que me den el tiempo, que me den la voz, que me permitan escucharles pues para mí es muy grato, muchas gracias de verdad, te decía la vez pasada, bueno te haré llegar lo que escriba, para que me digas sí o no, o estás inventando, y pues seguir en comunicación para mí es muy importante, tejer estas redes, estos puentes de colaboración, ya me habló Rosita, ya me puse en contacto con ella, estamos ahorita en el centro cultural donde trabajo, cerrando un proyecto para el FONCA, entonces le dije que en cuanto terminemos eso, pues ya me vuelvo a poner en contacto con ella para ver quién es de mis maestros, pues podrían apoyarle, y pues me da mucha emoción poder seguir en estos caminos.

Sandra Carrazco: Ay qué bueno, sí me escribió luego luego cuando habló contigo, y estaba súper emocionada y me dijo, oye Cris es una gran chica, me encantó, gracias por haberme pasado su dato, dice ya se va a hacer algo con ella, y le digo genial, y pues bueno, yo también le ando preparando ir a dar unos talleres con los chicos, y en mayo es cuando vamos ahí, yo ya hablé con

ellos y con el director, y pues ya les dije con la pena, aunque sean mayores de edad, necesito que me firmen el documento por sus tutores, porque yo no quiero que haya sorpresas, y que ellos sepan que están en estos lugares acudiendo, y algunos ya se acercaron y me dijeron, yo no Sandra, yo no le entro, y le dije es válido, dos alumnos llegaron y me dijeron yo no, y le dije súper bien, trabajamos con ustedes con otra población.

Cristina: Bueno, pues muchas gracias y ojalá sigamos en comunicación.

Sandra Carrazco: Ay ojalá, me daría mucho gusto.

Cristina: Cuando vengas a San Miguel, estamos en Recreo 4, que es el Sindicato Centro Cultural Comunitario.

Sandra Carrazco: Vas a ver que sí, y también cuando vengas a Guanajuato, acá te espero. Un abrazo. Igual, cuídate Cris, que estés muy bien. Gracias.

Entrevista a Pedro Sosa

28 de febrero 2025

11:14 am

Raúl Juárez Sosa (Pedro Sosa) nacido en la CDMX el 5 de abril de 1967, con estudios profesionales de letras clásicas en la Facultad de Filosofía y Letras en la UNAM, titiritero profesional con más de 25 años de experiencia artística, ha colaborado y aprendido dirección, dramaturgia, construcción y diseño de teatro de títeres con artistas de la talla de Frank Soehnle de Figurentheater Tübingen (Alemania), Hoshikawa Yoshio del Art and Education Japan UNIMA (Japón), Silva Bachavarova (Bulgaria), Mijail Vasilev de Teatro Muf (México), Daniel Finzi Pasca del teatro Sunil (Italia), Heie Boles (Alemania), Francisco Beverido (México). Fundador y director del grupo de teatro de títeres Títiri-Tátara de la ciudad de Guanajuato desde hace 22 años

con el cual ha participado en diversos festivales nacionales e internacionales, por mencionar algunos: el Festival Internacional Cervantino, Festival Internacional de Títeres "Rosete Aranda" en Tlaxcala, Festival Internacional "La Marea" en La Habana en Cuba, Festival de Muertos en Los Ángeles, California, Festival "Mireya Cueto" en CDMX, Papalotes en Guadalajara, gira artística por Corea del Sur y Japón, Noroeste en Sonora y Baja California. Representó al estado de Guanajuato en la Muestra Nacional de Teatro en Querétaro y Veracruz, obtuvo un reconocimiento por parte de SOGEM como creador de obra a partir de Victor Hugo Rascón Banda, fue el ganador de la beca "Circuito Centro Occidente" en 2003 representando a Guanajuato por varios estados de la República Mexicana con calificaciones de excelencia, presentando su trabajo más representativo, "La Pastelería" de obra de teatro guiñol que ya forma parte de los clásicos del teatro de títeres en Latinoamérica.

Cristina: Te cuento un poquito y vamos arrancando. Estoy haciendo mi tesis doctoral sobre teatro con y para personas privadas de su libertad. Ya estoy en la última etapa. Al principio había pensado en hacerlo por regiones, entonces iba a trabajar Ciudad de México, Veracruz y Guanajuato. Ahora está cambiando un poco; tal vez no serán las regiones, sino las formas en las que se está haciendo esta actividad.

Llevo alrededor de 10 entrevistas que tengo que sistematizar para obtener la mayor información posible. Lo que me importa mucho, más que lo que dicen los libros, es lo que dicen y hacen las personas que están ahí dentro trabajando. Eventualmente, espero poder tener entrevistas también con los, las PPL para saber qué piensan, cómo lo viven, cómo les beneficia, etcétera.

Tengo una serie de preguntas que normalmente son las mismas, pero en tu caso, Francisco me decía que podrías tener datos más cuantitativos: en términos de números, cómo se inició, cuándo se inició en Guanajuato. Eso me interesa mucho también.

Si quieres, empezamos. Cuéntame de ti, lo que has hecho, lo que haces, y al final de la entrevista te agradeceré si me puedes enviar tu CV.

Pedro Sosa: Claro. Ok, mira, pues bueno, yo tengo un grupo de teatro. Empecé por ahí. Estudié en la Ciudad de México, en la UNAM, y mi estudio fue en letras, pero realmente letras y música no llenaban partes del espíritu. Si no tienes en un país como este, si ese estudio lo llevas a cabo sin tener un fideicomiso, sin ser hijo o sobrino de alguien, vas a terminar un poco frustrado en los aspectos no creativos, porque eso siempre lo traes contigo, sino en los aspectos de difusión de esa creatividad. En el teatro encuentro un refugio maravilloso. Empiezo a hacer teatro, pero no como tal, sino música para teatro. Ese fueron mis primeros pasos, música para teatro. Pero veo en el teatro una diversidad con la plástica, que también me encantaba, con la escénica musical, con la danza; veo un compendio mucho más amplio que me llevó a querer hacer teatro en México. Desgraciadamente, para ese tiempo y hasta ahora, en Ciudad de México, en muchos espacios más grandes, si no tienes esa conexión directa, divagas. Empecé a divagar entre actores porque me encantaba la dirección, y encontré a los mejores actores del planeta, que hasta el día de hoy me han dado la satisfacción más maravillosa de este mundo: 30 años con ellos, con esos grandes actores que se llaman títeres, porque ellos exigen disciplina, calidad y calidez, pero no tienen muchos problemas con otras sustancias que tenemos los seres humanos, como egos o envidias. Empecé a hacer teatro de títeres y tengo 28 años trabajando con eso. Esto en Ciudad de México me llevó a otros espacios. Tuve una experiencia complicada en casa siendo niño, una equivocación llevó al Ministerio Público a mi casa; se llevaron a mi mamá detenida por un detalle absurdo, que fue por los nombres y apellidos, ella estuvo detenida en reclusorio en ocasión de investigación, como por un mes y medio y yo iba con mi papá afuera del reclusorio a ver esto, y lo que escuchaba me impactaba. La vida es curiosa, porque en Ciudad de México, un

director escénico que ya falleció, Mijaíl Basile, ruso, que trabajaba en el INBA, me dijo que había posibilidad de dar talleres para personas privadas de su libertad en el Reclusorio Sur-oriente, en los dos, y me preguntó si me interesaba mi respuesta no fue de miedo ni dudas; la inquietud siempre fue clara: sí, quiero ir. Las primeras veces que iba, no había una metodología para nadie, ni para las personas que tienen, con todo respeto, un difícil trabajo como la seguridad. En ese ámbito también existen ciertos tumores, como corrupción, etc. Pero también hay gente buena trabajando ahí. Me encontré con gente buena al principio, y eso fue maravilloso. Las posibilidades se abrieron en cuanto podías entregar algo sencillo y práctico para las personas privadas de su libertad.

Mentiras, no todos los días. Amenazas, no todos los días. Lo único que podías llevar era un poco de sensibilidad. No digo que las personas privadas de su libertad no sean sensibles, pero ahí adentro sí carecen un poco de eso por la seguridad, las terminologías, y todo lo que sucede en ese entorno. A veces la sensibilidad es lo último que importa, lo menos probable que haya. Empezar a trabajar con sensibilidad a través del arte escénico es maravilloso, porque el arte escénico te da esa sensibilidad, pero lo complicado es que esa sensibilidad la repartes al público que te está viendo. ¿Pero cómo la repartes para que no sea el público, sino para que formes a alguien que te dé esa sensibilidad al público? Partiendo de ahí, la metodología era complicadísima, no había registros, ni nada. Te hablo más o menos de 1986, 87, hace 40 años.

Cristina: ¿Cómo es que entras a estos espacios? Por la temporalidad y porque normalmente se habla en los ochentas del trabajo de Jorge Correa, de Ruth Villanueva en ese tiempo. ¿Es un programa que se genera en las prisiones?

Pedro Sosa: Sí, es un programa que se genera a través del Instituto Nacional de Bellas Artes y la Secretaría de Seguridad Pública del entonces Distrito Federal, en la Ciudad de México. Se creó

pensando que alguien tenía una gran idea de que esto podía funcionar a futuro y había quienes tenían los recursos, aunque para ellos eran solo ocurrencias, hasta el día de hoy. Sí, está bien, hay que llevar teatro y danza a las personas privadas de su libertad. Así fue como lo conocí. No te daban garantías de nada; firmabas una responsiva donde si algo pasaba dentro, era tu problema, y eso sigue igual. Creo que la garantía es que tú vas a mostrar una parte de ti que normalmente la gente da: la sensibilidad. Pero allá adentro, la atmósfera es muy diferente, la sensibilidad brilla inmediatamente, como si fuera luminosa. No es que la gente se haga sensible o que tú seas un portador de la sensibilidad y digan: "¡guau, la sensibilidad!" Para ellos es curioso y extraño ese punto de partida. En aquel entonces, la metodología se apoyaba en conceptos que veías con Luis de Tavira y otras personas que, aunque no se dedicaban a eso, te daban apoyo y hablaban de aspectos de la teatralidad. Por ejemplo, Artaud y ese teatro que no tiene que ver con sensibilidad o pensamiento, sino con las entrañas, con esos dolores cotidianos, no con los dolores de pena, amor o nostalgia de Stanislavski, sino con los dolores que hablan de lo cotidiano, lo común, el barrio. Había una comunicación práctica con las personas privadas de su libertad (PPL). Por ejemplo, ellos decían: "Pero yo aquí ya soy un personaje." Eso fue maravilloso porque facilitó muchos aspectos de la teatralidad en los centros penitenciarios. Realmente, allá adentro tienes que ser un personaje; si eres tú mismo, difícilmente vas a sobrevivir. Te tienes que convertir en el personaje buena onda, el que ya entendió y no lo vuelve a hacer, o el maldito que se mete contigo, o el chismoso, el trae y ve. Personajes que después, leyendo a Cervantes o Shakespeare, te das cuenta de lo maravilloso que es ese espectro de personajes en el escenario que es un centro penitenciario. Eso te apoya mucho en la metodología, no tanto en el trabajo, pero sí para la metodología. Así empezamos a dar talleres, no tanto para crear espectáculos, sino para crear atmósferas donde esos personajes formaran parte de una escena, no de una obra, sino de escenas.

Y así, escenas, escenas, escenas. En los noventas comenzaron las pastorelas penitenciales, donde se recogían aspectos de esas escenas que se creaban.

Difícilmente puedes llegar a un centro penitenciario y decir: "Voy a hacer una obra." Claro que lo haces, pero como taller. Y creo que ir a dar trabajo escénico a un centro penitenciario no es un taller. El taller es construcción, y aquí no vamos a construir nada; vamos a capacitar. Vas a capacitar esos personajes que ya están bien cimentados.

Después empezamos a trabajar también aspectos escenográficos, viendo que hay carpintería, gente que pinta, gente con talento que no pierde por estar privada de su libertad sus capacidades. Así se empezaron a hacer las pastorelas, puestas en escena, y muchas ocurrencias, como llevar el Cervantino a los CERESOS o llevar este programa a los CERESOS, ocurrencias que finalmente impactan a las personas privadas de su libertad porque una hora ahí adentro es como un día para ellos.

En Guanajuato, recuerdo que, a través de la Universidad de Guanajuato, con René Dorado en difusión cultural, allá por 1997-98, se empezó a buscar otros espacios. En ese momento, la Secretaría de Seguridad Pública de Guanajuato tuvo un recurso federal para dar otras posibilidades en seguridad pública. El primero en levantar la mano fue el CERESO, diciendo que querían entrar con talleres.

Así, la Universidad de Guanajuato empezó a dar talleres en todos los CERESOS del estado, lo cual es complicado porque cada centro es diferente. El único común denominador son las personas privadas de su libertad; todo lo demás varía mucho. Acámbaro no es igual a San Felipe, ni Celaya a León, ni Guanajuato a Valle CERESO mil. Cada uno con sus particularidades. Se aprende a manejar la metodología, a lidiar con los custodios para no estar esperando todo el día afuera, y también depende del turno, que es otro mundo.

Así fue como inicié en 1998 y estuve mucho tiempo con ellos. De repente te cansas, sobre todo por la burocracia, y alrededor del 2010-2011 decidí parar. Se lo compartí a una compañera y amiga, que con gusto retomó el taller.

Después, la vida me regresó a través del Instituto de Cultura antes Secretaría de Cultura, donde me invitaron a una función, y al ver el interés de las chicas, volví en 2022. Ahora trabajo más con mujeres que con hombres, porque, aunque afuera seguimos en pañales en diversidad e igualdad de género, adentro el retraso es mucho mayor.

A los hombres los visita casi todo el mundo: mamá, tía, abuela, esposa, novia, amiga. Son vistos como héroes por estar ahí. En cambio, a las mujeres no las visita nadie; la sociedad las juzga solo por estar ahí. Ahí mismo hay machismo entre mujeres y custodias. Por eso trabajo con ellas en la igualdad, para que puedan exigirla y realmente lograr una reinserción.

Si preguntas qué harán al salir, muchas no saben. Yo soy utópico, creo que, aunque sean miles, con una sola persona que logre cambiar, ya es un logro.

En Valle, con las chicas hacíamos atrapasueños. Les decía: "¿En cuánto los venden?" Y ellas respondían que una empresa de Monterrey y Guadalajara los compraba a dos pesos 50 centavos, que iban para la familia, y 1.50 para ellas. Les dije: "Allá afuera los venden en 80 o 120 pesos, ¿en serio?" Se organizó un comité con un representante que negociaba con las tiendas, y lograron venderlos en 30 pesos, de los cuales 15 iban para la familia y 15 para ellas.

Eso empezó a crear una pequeña bolsa de trabajo, donde el trabajo dentro funcionaba afuera. Yo me retiré porque empecé a recibir amenazas, no sé de dónde ni por qué, pero bueno.

Cristina: Tengo una pregunta, una que tiene que ver con esta diferencia que ya más o menos me dices, entre trabajar en un espacio femenil y uno varonil. No sé si has trabajado también en espacios federales y la diferencia entre estos espacios federales y los CERESOS, como el estatal,

el municipal, etcétera. Eso me gustaría hablar un poco más. La otra tiene que ver con estos límites entre las PPL y los talleristas, porque algo que a mí me pasaba era que me pedían el teléfono. Sé de otros talleristas que sí los dan y que les hablan cuando están en una crisis, ellos allá adentro, o ellas necesitadas de tal cosa. Sé que, así como las metodologías van variando, y así como los espacios carcelarios tienen sus propias dinámicas, también estas relaciones en tanto humanas dependen de cada tallerista. Esta relación con las PPL, estas tres cosas me gustarían que me cuentes un poco, desde tu experiencia, cómo lo vives: la diferencia de un femenil y un varonil, la diferencia entre un federal, un espacio federal y uno estatal, y los límites con las PPL.

Pedro Sosa: Con los PPL, la diferencia entre un federal y un estatal son los recursos y los aspectos de clasificación penal. A grandes rasgos, el estatal es un centro de readaptación con todas sus problemáticas, carencias e idiosincrasia que conlleva ello, y el federal es un hotel de lujo donde no puedes salir nada más. Ocampo, me gustaría vivir en Ocampo, está hermoso el gimnasio, la alberca, la comida, el uniforme. Pero obviamente te das cuenta de los delitos por los que están ahí, delitos de cuello blanco. Hay una diferencia entre la tipificación de los delitos; difícilmente vas a encontrar ahí a alguien que cometió un error emocional, más bien fue un error de dedo o que no tenía que haberle dado a alguien, o que es un chivo expiatorio. Ese es el presupuesto, creo que esa es la gran diferencia: los presupuestos y la tipificación de delitos entre un federal y un estatal.

Finalmente, deben comprender el mismo espectro: debe haber disciplina, reglamentos y aspectos que muestren que, si en algún momento sales, ya no estarás privado de tu libertad y serás funcional para la sociedad. Creo que eso funciona más en el federal que en el estatal, porque en el federal, por ejemplo, la escuela no te cuesta nada, absolutamente nada. Vas a la escuela gratuitamente y si no tienes para un lápiz, cuaderno, libros o para el examen (que a veces cuesta,

dependiendo si es Ceneval o algo así), no hay problema, te lo da el Centro de Readaptación. En el estatal no; ahí te cuesta, sobre todo en el de mujeres, en el de hombres. Eso es lo que no entiendo. Tomemos como ejemplo Valle: les llevaban todo, lápices, cuadernos, todo. El examen les costaba muy poco y podían estudiar sin problemas. Con las mujeres no es igual. Otra cosa importante: en los hombres, si quieres trabajas, si no, no hay problema. Esa es tu bronca; si tienes afuera a quien te mantenga, y el crimen organizado o tu familia te sigue manteniendo, qué buena onda, tú te la pasas light. Ahí adentro no trabajas, pero con las mujeres sí es obligatorio trabajar, aunque no parezca así. No les dicen que a fuerza tienen que trabajar, pero si no lo hacen son mal vistas, empiezan a marginarlas. Tanto las custodias como las propias PPL las marginan.

Creo que es diferente. Cuando pienso en los hombres, piensan en qué van a hacer cuando salgan, porque son hombres y no hay problema, vuelven a lo que hacían, incluso pueden volver a delinquir. Pero las mujeres, muchas de ellas (creo que el 80% según lo que he visto y platicado), enfrentan otra realidad. Aunque no me relaciono mucho con ellas, sí con custodios, que es como una oficina: todo mundo habla de todos y conoce a todos. Entonces, te das cuenta que lo primero que piensan es qué van a hacer con algo que les acaban de echar encima, no solo por estar ahí, sino por haber estado ahí como mujeres. Una mujer en la cárcel no es lo mismo que un hombre; hay dos parámetros distintos.

En el aspecto federal también hay diferencia, porque en el federal no hay tantas mujeres; la población es menor, igual que en el estatal. Pero es mucho menor y también tienen acceso a cosas como bolsas de trabajo. La tipificación del delito, al ser "menos grave", no las etiqueta tanto. No son “la delincuente”, son alguien que cometió un error, nada más.

Entonces, creo que entre el federal y el estatal esa es la diferencia, y tiene que ver otra vez con los recursos y la tipificación de los delitos. Al final, para mí un delito es un delito y por eso están ahí.

Hay gran diferencia entre mujeres y hombres. En Valle de Santiago, a los hombres no los encierran durante el día. Le abren la reja a las siete u ocho de la mañana y la cierran a las seis o siete de la tarde. Pueden andar todo el día afuera sin problema: ir a la biblioteca, hacer ejercicio, jugar fútbol, lo que sea. Las mujeres no; solo están libres de siete a dos, y de dos a cuatro las encierran después de comer.

Mi pregunta siempre fue: ¿por qué? La respuesta me causó curiosidad. Otra vez la tipificación. Me decían: "se ponen bien locas después de comer". Pensé, ¿cómo? ¿La digestión de un hombre es diferente a la de una mujer? Esa parte no la entendía. "Las mujeres tienen que estar encerradas de dos a cuatro". Eso es en Valle. Aquí en Guanajuato, cuando se portan mal, a veces también en Celaya. Creo que ya no hay chicas ahí. Había como cuatro y las mandaron a León. Ahora solo hay unas pocas en León, Guanajuato y Valle de Santiago.

La relación con ellas... jamás doy mi teléfono. Allá adentro puedo apoyar en algo que hagan, que sepan que al salir tienen una posibilidad. No mil, pero una. No es cero. Va a ser difícil, pero existe. No tiene que ver con que si te sientes mal me llames. Porque compañeros me han contado que dan su número y luego les hablan: "me siento mal". Yo jamás haría eso. No soy psiquiatra, psicólogo ni sociólogo. No es mi trabajo. Estaría mal hacerlo.

Sí puedo hacer otras cosas. Por ejemplo, aquí en Guanajuato, el año pasado hubo un concurso de talentos. Me invitaron como jurado. Se presentan las chicas y veo que dos cantan increíble. Una compone. Cantan con la letra en la mano, muy empíricamente. Soy músico, así que le dije a Fer, la directora de teatro y escritora de las canciones: "Oye, escribes muy bien y las chicas cantan muy bien. ¿Por qué no hacen un disco?" Me dijo: "Pero ¿quién lo va a hacer, profe? ¿Cómo?" Respondí: "Yo tengo todo para hacer el disco."

"¿Cómo?"

"En serio. Puedo hacer la música. Ya la traigo. Grabamos las voces aquí y hacemos el disco." Las chicas se emocionaron mucho. Se va a llamar Desde el interior. Vamos a hablar de lo que se arrepienten, de lo que es estar ahí. Les dije que estaría padre que no fuera de desamor, porque para eso ya está Yuri y mucha gente que lo hace muy bien. Aquí pueden hablar de otros aspectos, lo que quieran decir. Eso lo trabaja mucho Fernanda en el teatro. Empezamos el disco, son siete canciones, ya llevamos dos. Las chicas ven esta posibilidad. No les di mi número; se lo di al técnico y le pedí que, a través de él, ellas se comunicaran conmigo, que me avisara los días de ensayo y los avances.

Lo ven como una gran oportunidad. Una dice: "Cuando salga voy a mostrar el disco, porque ya me falta poco tiempo, como dos años. Lo voy a llevar a muchos lugares para que vean que sé cantar." Eso está muy bien porque funcionó. Primero el teatro les ayudó; al principio les daba pena cantar, se ponían nerviosas. Trabajamos mucho la expresión corporal y aspectos escénicos que les ayudaron al canto. A la chica que escribe le sirvió mucho la dramaturgia para expresar lo que quiere a través de metáforas, sin ser agresiva ni contradecir la música. Si quieren hacer baladas y están enojadas, eso choca.

El disco está en proceso. Me da gusto porque están emocionadas, no por el disco en sí, sino por lo que representa. Cuando salgan saben que hay algo que las respalda. Yo hago esto, me dedico a esto y lo hago con hechos. Esa es la relación que puedo tener con las PPL. Jamás doy mi número; no lo doy ni para que me hablen diciendo que se sienten mal. A veces con mi propia familia o amigos es complicado. No es mi trabajo ni el del teatro en centros penitenciarios. No va por ahí.

Cristina: Se va a cortar esta sesión porque nos queda un minuto. La corto, bajo el audio y vuelvo a entrar con el mismo link, ¿está bien?

Pedro Sosa: Sí, claro. Gracias, seguimos.

Cristina: Ahora sí, estábamos… Aquí tengo mi notita. En esta parte de los límites, me contabas cómo fue lo del disco, y otra cosa que me gustaría saber es tu opinión sobre la reinserción social y el teatro o las actividades artísticas, abonando o no, como tú lo veas, a la reinserción social.

Pedro Sosa: Sí, ese punto es muy importante porque finalmente a eso vamos. Ese es nuestro cometido, nuestra labor, cuando decidimos dar el taller, cuando decidimos dar la capacitación, cuando tomamos esa decisión, vamos con esa finalidad. Creo que todos los compañeros que estamos ahí llevamos esa finalidad. Hay algo muy curioso: la estructura institucional, las estructuras institucionales, que aquí son dos, la de cultura y la de seguridad social, para ellos es un mero trámite. Perdón con todo respeto, es un mero trámite. Hay gente que también tiene interés; por ejemplo, Paco acaba de entrar, tiene muchas ganas, estuvo ahí dando talleres porque sabe lo que es, y defiende mucho ese aspecto. A lo mejor puede crecer mucho el proyecto con Paco porque sí sabe de lo que está hablando. Pero detrás de él, las autoridades que reparten estos recursos para dar este tipo de capacitaciones, es un mero trámite nada más.

Creo que la reinserción a través de los aspectos artísticos tiene que ver con quiénes los impartimos y de qué manera los impartimos. Puedes tomarlo como un trabajo más, pero eso no llevará a la reinserción. Para que haya una verdadera reinserción, además del trabajo, tienes que llevar esa motivación, ese espíritu de que sí se va a poder lograr, aunque en el fondo sepas que depende de otros aspectos, no de los tuyos. Es importante y es una base sólida ir con esa mentalidad de que con lo que estás trayendo puede haber posibilidad de reinserción.

Por ejemplo, alguien con un problema psicológico grave, como una psicopatía, está ahí. Entonces piensas: ¿cómo esto le va a ayudar si es una enfermedad mental que ni siquiera la medicina o los psicólogos han logrado resolver? Si partes de ese punto, clasificando a los PPL, ya valió. Los

PPL son los PPL, no importa si fue por algo pequeño, como robar un atún porque tenían hambre, o si es el subteniente del Marro que ha hecho daño, eso no importa, son PPL nada más.

Si tienes una metodología personal, no una basada en estructuras, sino en aspectos emocionales y personales, y piensas que todos son iguales, que todos estamos ahí y que algún día podríamos estar en su lugar, creo que a partir de ahí puede haber un proceso real de reinserción. La reinserción es complicada porque necesita un espacio sin marginación, y desgraciadamente tenemos aspectos sociales muy marginales. Hasta hoy seguimos en un desarrollo humano que ni siquiera aquí afuera logramos. Entonces, al salir, te vas a encontrar con esa realidad de la que ibas huyendo o que te llevó adentro. Un proceso de reinserción claro y muy real para mí, hablando de Artot, es que las chicas me decían: "Aquí nos dan de comer basura, maestro." Y les digo, muchachas, a nosotros allá afuera no nos dan de comer ni basura. A ustedes al menos aquí les dan de comer basura. Allá afuera no te van a dar nada. No vas a tener desayuno, comida y cena. Lo tienes que buscar tú, y si lo empiezas a buscar nuevamente con los errores que cometiste para estar aquí, vas a regresar aquí. Pero si lo empiezas a buscar desde otro punto de vista, con otro enfoque, a lo mejor no va a complicarse tanto. Hay que llevar esperanza, claro, la esperanza no va a cambiar absolutamente nada porque no la ha cambiado. En unos meses le hacemos a un personaje histórico que habló de eso, hace mucho tiempo, hace casi dos mil años. Y lo terminaron crucificando al pobre hombre, y le hacemos fiesta por eso, por creer en la esperanza. Entonces, ¿llevar esperanza para que haya reinserción? No, claro que no. Pero llevar esperanza tú, para creer que pueda haber una reinserción a través de un aspecto que tú puedes dejar ahí como una semilla, eso sí es fundamental. Esa parte sí es fundamental. Tienes que llegar inmaculado ahí, no puedes juzgar absolutamente a nadie, empezando por ti. Entrar en un espacio de ese tipo, a convivir con gente privada de su libertad, implica dejar muchos aspectos allá afuera antes de

entrar. Los dejas en la aduana número uno, entras y cuando sales los recoges, igual que tus llaves, igual que todo eso, y te los llevas. Pero no te llevas a tu casa los aspectos de allá adentro. Por eso yo no veo bien eso de que des teléfonos o te involucres más allá de lo que puedes hacer. Obviamente sí, dar todo lo que puedes allá adentro, pero más allá no, porque esa no es una realidad. Entonces no hay un proceso de reinserción ahí, hay un proceso de apapacha miento, y el proceso de reinserción no tiene que ver con el apapacha miento. El "sí, todo va a estar bien", no es cierto. Eso no es cierto. Nosotros lo sabemos. No va a estar bien. Va a ser difícil y complicado. Si para uno lo es, para ellos que han llevado este proceso... Te vas de tu casa de vacaciones quince días, y regresas y llegas a tu casa, y te sientes incómodo, te sientes raro porque no sabes qué pasó. Años fuera de ese contexto de casa, de sociedad, de aspectos. No te sales y ya no regresas. Creo que hay que trabajar el aspecto emocional que nos corresponde, el aspecto psicológico que nos corresponde, y a través de las artes no mostrar que se puede hacer algo para ser artista o vivir de ello, pero sí mostrar los aspectos de sensibilidad para tener la fuerza de poder reinsertarte al sistema social. Sea cual sea el sistema social que te corresponde en ese momento, porque sí tenemos sistemas sociales muy complicados en todo el país. Somos un país muy diverso en todos esos aspectos sociales. Somos muy territoriales. Yo soy del norte, yo soy del sur, yo soy del centro. Si a ti te tuvieron en Guanajuato, pero ahora eres de Sinaloa, te sacan de Guanajuato y llegas a Sinaloa. El regionalismo comprende muchos aspectos. Creo que puede haber un apoyo de reinserción a través de los aspectos artísticos y lo que llevamos, pero creo que tiene que ver más con nosotros que con ellos.

¿Quién va? ¿Cómo lo hace? ¿Y por qué lo hace?

Cristina: Justo, mi siguiente pregunta tiene que ver con esto que estás diciendo al final. Es sobre quienes capacitan, quienes están en talleres. Puedes decírmelo desde tu caso o desde los casos

que conozcas. ¿Crees que es por vocación, por encargo, por ocurrencia, y cuál es la diferencia que se puede marcar si lo haces por vocación, por ocurrencia, por encargo, o cualquier otra que quieras sumar o poner sobre la mesa?

Pedro Sosa: Creo que la diferencia sí va a ser muy notoria si es por vocación o si es por compromiso. Son dos cosas totalmente diferentes. Por vocación creo que sí vas a poder tentar esa pequeña célula que puede apoyar hacia la reinserción. De manera muy breve, pero lo vas a hacer. Claro que lo vas a hacer. Si es por compromiso, también es interesante porque quien lleva el compromiso el de llegar a tiempo, de hacerlo académicamente bien, de tener respeto, de cumplir todos los aspectos burocráticos también es un momento diferente para quien lo va a recibir. Para quien reciba ese taller, para quien esté bailando, quien pinte y dibuje, quien escriba algo desde su corazón, quien haga un gesto, quien se pinte de payaso. Va a ser un momento diferente para el PPL. Entonces claro que va a permear también. Claro que va a ser diferente para ellos. Pero la gran diferencia para una reinserción, no solo para el momento, va a ser la vocación. Y la vocación tiene que verte. Repito, la vocación no es... Curiosamente no nacemos con una vocación, yo no creo en eso. Algo en la vida te lleva a esa vocación. Algo, no sé, lo más mínimo: que te hayas caído de bebé, un trauma, algún momento en tu vida siempre te lleva a una vocación. Creo yo. Entonces, si estás ahí, creo que tiene que ver con dos cosas: o porque no tienes alas para volar y te gustaría poder volar, y sabes que una reja es no volar, y estás en una reja, aunque no estés adentro, pero sabes que hay gente que tampoco como tú puede volar, y sueñas con darles esas alas para poder volar, como tú lo has logrado a veces. A través del arte escénico vas a donde quieres, haces lo que quieres. No me refiero a viajar, sino a que eres quien tú quieres ser en ese momento. ¿Para qué? Por alguna intención. No haces una obra de teatro nada más. Sí la haces también. Pero lo ves tú en escena: ves al actor, ves al director, ves el

compromiso y también ves la vocación. De alguien que quiere gritar, volar, llorar, acariciar, hacer poesía con una palabra. Esa es la escena, claro que, si llevas vocación, todo ese compartir les va a dar alas para poder volar dentro de una reja. Y en algún momento saber que no tienen que ser Ícaro. No tienes que llegar hasta el sol, porque te vas a quemar y te vas a caer. Es nada más estar revoloteando dentro de la jaula. Y que a lo mejor algún día se abre esa jaula. Pero lo vemos con ese ejemplo tan pragmático: tú encierras un ave en una jaula, vuela ahí, cuando le abres ya no quiere salir, le da miedo. Y si sale, difícilmente se va a adaptar al contexto que lleva su especie, partiendo desde esos puntos, sí necesitamos las dos partes: quien vaya con vocación y quien vaya con compromiso. Las dos son fundamentales. Lo que no necesitamos es gente que no quiera estar ahí. Eso sí no se necesita.

Son aspectos bien complicados. Mira, a mí me pasó en Valle. Yo ya no voy porque tuve una dificultad ahí. Mi taller era de 4 a 6 de la tarde, primero con hombres, luego con mujeres. Yo tenía dos horas, y sí tengo muy esquematizado mi tiempo ahí. Para mí sí es importante en mi aspecto personal. No es que yo diga "me comprometo". No. Lo que voy a dar ahí son dos horas. Dos horas de mí. De un espectro mío que no anda en la calle todos los días, ni va a las oficinas, ni vive en su casa. Ese espectro y ese personaje llegan ya con todo el aspecto emocional del personaje. Hacer lo que tiene que hacer. Dos horas que de repente se convierten en media hora. A veces estoy ahí. Ahorita lo paso, ahorita lo paso. Hasta que un día me dicen: ya puede pasar. Y yo les dije: no, ya no voy a pasar. "¿Pero por qué no?" Porque yo no estoy jugando. Doy dos horas, no media hora. ¿Media hora? No. No me funciona. Ya me voy. "Pues ahorita lo voy a reportar." Pues reporta. A mí no me interesa. Y me fui. Entonces, me habla Anne y me dice: oye, Pedro, ¿qué pasó? Le digo: yo ya no regreso. "Pero entonces no te podemos pagar." No, Anne. Yo no estoy ahí por dinero. Si fuera por dinero, estaría haciendo otra cosa totalmente diferente. Estoy

ahí por otro aspecto. Y no voy a regresar. ¿Por qué? Por esto, esto, esto, esto y esto. "¿Cómo? ¿Pero eso es siempre, ¿no?" Al otro día me llaman al Instituto de Cultura, Anne y Ruth, Ruth es la encargada de todos los CERESOS. La licenciada Ruth. Me dice: a ver, maestro, ¿qué pasó? Le digo: Bueno, ustedes como funcionarias públicas, quiero que me contesten esto de forma sencilla y clara, ustedes me pagan dos horas por hacer lo que tengo que hacer, pero yo trabajo media hora. Le digo: si fuera una persona muy idiota con todo respeto estaría diciendo esto: encantado que me paguen dos horas trabajando media. Qué chido. Si está bien con los recursos de los impuestos que pagamos los ciudadanos, díganmelo y chido. "No, maestro, ¿cómo cree?" a partir de ahí se generó una revolución, y todo el mundo decía: a mí también nada más me dejan una hora, a mí esto, a mí lo otro. Se cambió todo el aspecto. Pero me tipificaron como que soy de repente medio problemático. No me importa, la verdad. Dije: no regreso, me vale. Pero sí, que todos tengamos ese tiempo, porque quien va con vocación lleva ese tiempo preparado para eso. Y los que van con compromiso, llevan su tiempo comprometido también para eso. Entonces, si estamos haciendo lo posible para la reinserción, ¿por qué el propio sistema está impidiendo este proceso? Eso fue, en pocas palabras, muy sutilmente, lo que era mi queja. A partir del año pasado creo que empezó a cambiar y a haber más flexibilidad con esos aspectos. Te repito, solo hay dos puntos que pueden apoyar a la reinserción: quien va y quien lo recibe. Lo demás es demagogia y burocracia, nada más.

Cristina: Oye, tengo otra pregunta que tiene que ver con el nombre, la nomenclatura de teatro penitenciario. Sé que hay cada vez más grupos, más colectivos, que se desmarcan de llamarlo teatro penitenciario. Hay algunos que lo llaman teatro desde el encierro, teatro con hipótesis de libertad, teatro con personas en situación de privación de la libertad. ¿Qué opinas de la nomenclatura y qué es para ti este teatro?

Pedro Sosa: Mira, diste en un punto clave de mi vida, por lo que sigo peleando desde hace 30 años. Yo hago teatro de títeres, aquí hay un gremio en Guanajuato al que no pertenezco. Primero, porque para mí el teatro no es un gremio. Un gremio fueron los nazistas, los fascistas. Un gremio es clasicista, la palabra lo dice: gremio. No. Somos una comunidad teatral, no un gremio teatral. Porque se está haciendo teatro en comunidades rurales, en centros penitenciarios, en los barrios, en las escuelas se está haciendo todo teatro: teatro de títeres para niños. Qué orgullo, porque un adulto yo los he visto en el Teatro Juárez entra a una obra muy aburrida, se está durmiendo, pero no se sale por vergüenza. En cambio, un niño en el patio de la escuela, si se aburre, dice: "yo ya me aburrí" y te avienta algo. O si está en el teatro y se aburre, le dice a su mamá: "ya me quiero ir, porque me aburre". Le da igual, lo dice abiertamente. Entonces, teatro es teatro, dondequiera que lo hagas no hay otro tipo de teatro. El teatro es una expresión escénica que conlleva actores, escena, escenografías… Es un universo ya plasmado que se llama teatro. No hay teatro penitencial, ni teatro de títeres, ni teatro infantil. Si quieres clasificarlo, hazlo, pero con otros fines. Para fines académicos: el teatro clásico, el teatro griego. Pero eso es otra cosa, eso es historia, es academia, nosotros no somos académicos, somos escénicos, y si nosotros mismos etiquetamos los aspectos escénicos, nos estamos etiquetando como clasicistas. El teatro, dentro o fuera, donde sea, es teatro el teatro es un lenguaje. Como tal, es un lenguaje con muchos significados, un lenguaje abierto, que no tiene una pared que diga: "esto es teatro desde el encierro", "esto es teatro de personas privadas de su libertad", "esto es teatro de los cerezos". Suena bonito, romántico, hermoso… pero no tiene nada que ver con el teatro de verdad no creo que sea necesario hacerlo está bien para los burócratas, porque lo van a marcar en su archivero y podrán decir: "este es el teatro de este, este es el teatro de aquel". Pero nosotros, que hacemos teatro, no tenemos que hacerlo no tenemos que ser un gremio; tenemos que ser una comunidad, y

crecer como comunidad teatral cuando nos apoyemos entre nosotros si vamos y gritamos a la Secretaría de Cultura que no hay cómo hacer teatro en Guanajuato… sí hay. Lo que no hay es un acuerdo entre nosotros. Por eso no nos toman en cuenta y quien va y grita mucho, le dicen: "sí, toma, esta es tu muestra estatal de teatro, no te preocupes, ya no grites", porque gritas muy fuerte. Pero como comunidad, no. Como comunidad podemos exigir, como en otros estados. Y te pongo ejemplos muy claros, como Jalisco: más grande, con más comunidad teatral, tienen programas teatrales permanentes todo el año, porque son una comunidad teatral, no un gremio, no necesitamos ponerle etiquetas al teatro, el teatro es teatro y nada más, creo yo.

Cristina: Gracias. Oye, dos cosas más que tienen que ver con cómo lo vives en el sentido de la libertad: tu libertad de entrar y salir. Esto que decías de dejar en la aduana, volver a jugar con las llaves, etc. ¿Cómo vives la parte emocional de trabajar con personas privadas de su libertad? De dejarles ahí, de irte, de saber que tú vuelves a tu casa, y ellos se quedan allá muchas veces, aunque no queramos, nos llegan a contar ciertas situaciones, sus delitos normalmente habría contención, habría con quién hablarlo, lo hay, lo tienes, ¿no? Lo trabajas solo, de plano no lo trabajas. ¿Cómo vives esa parte emocional de un trabajo con un público vulnerable y que al final involucra una parte emocional?

Pedro Sosa: Esa pregunta es maravillosa porque no, nadie se la hace normalmente, ni nosotros mismos hacia nosotros mismos. Menos, nadie más la va a hacer, Cuando voy a centro penitenciario, o sea, cuando voy con los PPLs y las PPLs a compartir, lo que les digo es: vengo aquí por dos razones muy importantes, ¿no? Número uno, porque me pagan. Bueno, ese es, creo que, eso es una, es broma y es una broma que la verdad sorprende, pero esa es la secundaria estoy aquí porque quiero aprender también de aquí y quiero llevarme algo de aquí que no tenga que ver absolutamente nada con lo que sucede aquí, sino con lo que sucede con los seres humanos.

¿Cómo lo manejo yo? Voy con mi arma, con mis aspectos emocionales inmaculados, transparentes, a recibir, a recibir, a recibir, bueno o malo, Me tocó una batalla campal muy gruesa en Acámbaro. Ahí, queriendo separar a los chavos, los custodios, llevándome a un lugar seguro, diciendo, no, no los dejen pelear aquellos burlándose de mí, como diciendo, no, venga para acá, ¿dónde va? Me han pasado cosas adentro, pero no me quedo con eso, me quedo con lo que comparto ahí, bueno y malo, lo llevo a mi trabajo. Lo comparto como música, hago música, escribo, si tengo una escena de alguna obra que estoy haciendo, la retroalimento con ese conocimiento que obtuve de ahí. Por eso te digo, como vocación, lo que recojo ahí, no llego a casa y lo platico porque no corresponde, ¿no? Si me preguntan, ¿cómo te fue? Pues muy bien, ¿Cómo te fue esto, aquello? Pero no profundizo en eso, porque tampoco lo profundizo cuando tengo mi poder creativo, mi proceso creativo, pues tampoco estoy platicándole a mi pareja o a mi familia, estoy haciendo esto y aquello, yo estoy en mi proceso creativo. Después lo ven, lo escuchan o lo ven durante la obra y así lo comparto. Pero en ese punto soy muy hacia mí, muy ensimismado, en el proceso creativo. Entonces no convierto en creatividad, porque se supone que eso es lo que hago, Entrando a un ser eso, entrando con personas privadas de su libertad, lo que llevo es un proceso creativo. Un proceso creativo. Entonces, si hay cosas ahí, si hay algo que se está echando a perder, yo trato de ser un abono que quite esa podredumbre y que vuelva a florecer se supone que eso, muy metafóricamente, es lo que yo llevo con mi trabajo. Entonces, yo recojo lo mismo. Lo que recojo ahí, bueno o malo, trato de transformarlo dentro de mí, dentro de mi propio trabajo, dentro de mi proceso creativo.

Si hay cuestionamientos que de repente tengo como dices, te platican, te dicen, escuchas cosas son situaciones fuertes y muy impactantes. Había un diablo en Celaya, genial, con una teatralidad maravillosa. Él no había hecho teatro en su vida, pero era un actorazo, de esos que nacen así,

genial el diablo tuve una empatía muy padre con él. Y me di cuenta de que eso también hay que cuidarlo. Porque alguien que tenía cierto recelo se acercó y me dijo: “Ese violó a seis chavas”. Para mí, eso cambió todo. No lo volví a ver igual jamás no estoy de acuerdo con eso, mi alma, mi espíritu, lo rechazan, cambió mi percepción de él, y él se dio cuenta. Me dijo: “Ya le dijeron por qué estoy aquí, ¿verdad, profe?” yo le respondí: “No, ¿cómo crees?”. Pero era obvio mi cambio, era evidente mi rechazo, de ese tipo de experiencias voy aprendiendo. Por eso ya no me acerco tanto. Aunque a veces haya admiración que suena fuerte, imagínate por personas con esas historias tan duras. Ya no soy tan cercano. Trato de ser muy neutral. Esa experiencia me marcó, y dije: no me vuelve a pasar jamás, lo que llevo y lo que recibo ahí siempre lo canalizo hacia mi proceso creativo. Siempre. Y después lo comparto, pero como a mí me gusta hacerlo: componiendo una canción, escribiendo una poesía, haciendo unos trazos en un lienzo, creando un títere, reforzando alguna escena. Pero jamás desde la plática. Normalmente no me siento a hablar de eso.

Cristina: Nos quedan ocho minutos y la última pregunta tiene que ver con la escena nacional. Lo que se está haciendo en otros espacios, en otras ciudades. Si conoces lo que está sucediendo en otros lugares y cómo lo ves. Algo que para mí fue muy interesante fue escuchar a alguien en Veracruz cuestionarme y decirme: ¿hasta qué punto el reflector gana en este trabajo con personas privadas de la libertad? En el sentido del compromiso, de la vocación, o incluso del reconocimiento personal de quienes lo llevan a cabo. Esa sería la última pregunta.

Pedro Sosa: Mira, una pregunta maravillosa, y para mí, muy importante. No sé sí conozco mucha gente, pero no sé cuáles son los motivos detrás del teatro hecho por el reflector para mí, no lo entiendo del todo. Yo hago teatro por una sencilla razón: desde muy chico trabajé con Amnistía Internacional, me tocó formar parte del Pesum en la UNAM, que después,

desgraciadamente, se convirtió en el PRD. Siempre estuve en ese ámbito, viajamos a Centroamérica en los tiempos de Somoza, tiempos muy complicados, fui un activista muy comprometido en 1994 conocí a un personaje que cambió mi vida. Lo conocí en Ocosingo. Me permitió acercarme y plantearle una gran duda que tenía. Ese personaje, de máscara, muy conocido mi gran amigo Marcos me dijo: "Tienes dos opciones, amigo. ¿Qué quieres?". Le dije: "La revolución" y respondió: "Entonces ahí están tus opciones, mira el arma, esa es una tómala y únete. La otra es: haz tu propia revolución. La revolución está en ti. ¿Qué haces?". Le dije que hacía música. "Entonces haz la revolución con eso". Desde entonces hago teatro porque con el teatro hago la revolución. Tal vez suene exagerado, incluso ególatra, pero para mí el teatro es revolución. Y la revolución es un cambio radical, un cambio profundo en los pensamientos sociales cada vez que me paro en el patio de una escuela, con chicos de 6 a 12 años, y logro tocar algo en ellos a nivel emocional, para mí eso es la revolución si estoy en un espacio público, en una comunidad indígena, o en el patio de un CERESO, compartiendo con personas privadas de su libertad, ahí también estoy haciendo la revolución. No estoy haciendo teatro. Mi vocación es la revolución, no la escena. Si me aplauden, qué buena onda. Y si no me aplaudes, no pasa nada. No cambia nada en mí. No creo que el aplauso sea el alimento del actor. El alimento del actor es la vida. Es eso: retomar cada aspecto de la vida y llevarlo a escena. Así que no creo que esto tenga que ver con los reflectores. Para la gente privada de su libertad, el reflector ya está ahí. Está en los ojos del compañero que no hace nada, en el que te menosprecia, en el que cree ser mejor pero cuando ve tu trabajo y te tiene que aplaudir, no porque lo obligan, sino porque lo conmoviste, porque lo hiciste reír, llorar o pensar distinto, entonces ahí aparece el verdadero reflector porque está viendo a otro ser humano interpretar algo que lo sacude.

Conozco gente en Querétaro que está haciendo teatro con personas otomíes en prisión. Están aprendiendo otomí para hacer teatro comunitario dentro del CERESO. No son otomíes, pero están aprendiendo el idioma y la cultura. Eso me pareció impresionante. Nos falta mucha sensibilidad todavía. Nos falta entender mejor lo que significa ser una persona privada de la libertad. Al final, también hay personas privadas de su libertad aquí afuera. Muchas. Y a ellas también hay que darles la posibilidad de vivir la libertad. Querétaro, Jalisco… Jalisco también está haciendo trabajo con huicholes, con tzotziles que están viajando no sé por qué les atrae Jalisco, pero vienen del sur al norte, me imagino que buscando la frontera. Por alguna razón están ahí, y se está haciendo mucho teatro comunitario, teatro indígena, si lo quieres llamar así con esos términos hay mucho por hacer en los centros de readaptación social del país, está también el ejemplo de Nuevo León, aunque ahí es más complicado, porque el estado no es tan afín a estas prácticas su enfoque va más hacia la economía, y los temas sociales suelen estar más presentes hacia el sur en Oaxaca, por ejemplo, hay un grupo de teatro maravilloso de hombres en el CERESO. De verdad, maravilloso. Quien les enseñó mucho sobre escenografía y vestuario fue el maestro Toledo que en paz descanse, estuvo trabajando con ellos bastante tiempo. Hay mucha gente involucrada. Solo que, como tú, como Paco, como muchos compañeros, no estamos buscando un reflector por eso. Cada quien tiene su propia motivación para estar ahí, para entrar y salir de esos espacios, como dices. Yo creo que sí se están haciendo muchas cosas en el país. Y lo interesante de esta investigación tuya es que puede acercarnos a otros estados, a otros compañeros, puede ayudarnos a generar enlaces, a lo mejor no para una reunión presencial, pero sí para encuentros virtuales, académicos, para leer y compartir. Ver lo que se está haciendo acá, lo que se está haciendo allá. “Mira esta tesis, qué chida”.

¿Quién se iba a poner a hacer una tesis sobre teatro para personas privadas de su libertad? Nadie suele tomarse ese tiempo ni tener esa sensibilidad. Pero mira, estás tú. Cuando me lo platicó Paco, pensé: "¡Guau, ¡qué chido! ¡No inventes!". De verdad. Y además con el compromiso con el que lo estás haciendo, porque lo estás viviendo desde adentro. Por eso creo que esta tesis va a ser un resultado muy real, muy verdadero, para quienes estamos en esto. Y también un punto de partida para quienes quieren comenzar.

Entrevista a José Arturo Torres Corrales (El Josar)

03 de marzo 2025

11:00 am

Josar es actor y escritor. Maestro en Actuación de textos clásicos y contemporáneos por el Royal Conservatoire of Scotland. Ha formado parte de montajes en México y Escocia, interpretando roles como Koroviev en Master & Margarita, Jasper en The Knight of the Burning Pestle y Heraclio en La leyenda de Heraclio Bernal. En cine ha trabajado en proyectos como Clay, Refill y Los (casi) ídolos de Bahía Colorada. Se ha formado con maestros como Marc Silberschatz, Rogelio Nevares, Naolli Eguiarte y Luz Haydeé Bermejo. Es fundador de la compañía Río A Trote, con la que realizó una gira nacional autogestionada de más de 50 funciones. Ha sido becario PECDA en dramaturgia y formación artística, y beneficiario de la Chevening Scholarship (2023–2024). Actualmente incursiona en las micro-series de formato vertical como productor.

Cristina: Pues te cuento, ya más o menos te había compartido que estoy haciendo un trabajo, mi tesis doctoral, sobre teatro con personas privadas de su libertad. Cada vez más he leído sobre Caneros, sigo teniendo el video y me resisto a verlo porque espero poder verla en vivo. Creo que

ya se está acercando el tiempo de verla en video, pero cada vez más me sale información sobre Caneros y me parece importante también sumar voces de otras regiones. Estoy trabajando, primero lo hice por regiones, sí, y elegí Ciudad de México, Guanajuato y Veracruz, pero creo que hacerlo de esa manera me limita de muchas formas, entonces ahora lo estoy cambiando y no son regiones ni voces, sé que están en distintas partes del país y creo que esto lo puedo hacer mucho más abierto y rico. En esa lógica pensé otra vez en ti, hablé con Ramón, traté de que se sumara a esta revista que estuve coordinando con la Universidad Veracruzana para este número de investigación teatral, pero por cuestiones de trabajo no se pudo. Después lo anduve buscando para entrevistarlo, pero también por trabajo no se pudo. Me parece importante sumar una voz desde otro espacio, sobre todo que se materializó en una obra de teatro. Me interesa, te iré haciendo algunas preguntas, pero de entrada quiero que me cuentes tu experiencia, qué trabajaron, cómo lo trabajaron, y de ahí arranco con las preguntas. Si me puedes contar un poco de ti y, hacia el final de la entrevista, si me compartes tu CV, también me va a ayudar mucho. Claro, ahorita te comparto un poco de mí primero, y después de tu experiencia con Caneros.

Josar: Sí, yo llego al maestro Polo, un poquito de contexto porque está relacionado con cómo acabo en el proyecto. Yo llego a Mazatlán y conozco al maestro a raíz de un taller. Le pido al maestro Polo, sin conocerlo básicamente, creo que en un taller de escritura por un PECDA. Así conozco al maestro Polo, me conecta con la comunidad y meses después me voy al CEUGOS y le pido que me dé una carta a cambio de darle un taller de retribución al CMA. Así se conecta. Voy al CEUGOS, me regreso y cuando regreso me piden hacer un taller de retribución. Ese es mi primer contacto con el teatro penitenciario porque el maestro me dice: "Fíjate, José, que además del CMA, yo en mi proyecto personal tengo este grupo de teatro en el que llevo años. Antes daba en la Isla María, etcétera. ¿Te interesaría dar un taller ahí?" Yo le digo que claro, me encantaría.

Ahí es donde conozco a algunos, a un par de los que están inspirados en la obra, sin saber que la obra existía ni que esto iba a ser algo. Yo los conozco como reos y les doy una clase de voz. La experiencia de darles esa clase fue increíble y retadora a la vez. Simplemente dar clases en ese espacio.

Pasa el tiempo, termino dando clases en el CMA y como un año después, si no me equivoco, el maestro ya tenía la obra escrita, nos la presenta y no solo la tenía escrita, sino que ya había asegurado al menos, si no me equivoco, a Luis Rábago, con quien quería mucho trabajar. Entonces nos pasa el texto a mí, a Manolo, a otra persona y empieza a plantearse la posibilidad de hacerla. Se arma el crew y lo lindo fue que desde el inicio se planteó como una intersección entre varias generaciones o perfiles. Es decir, la estructura del proyecto me parece interesante porque el maestro eran dos personas de la compañía nacional: Luis Rábago, José Carlos y yo, que era en ese tiempo docente. El maestro era mi jefe y dos alumnos, entonces había tres perfiles diferentes. Además, al mismo tiempo que estábamos montando la obra adentro de la prisión, se estaba montando afuera por ellos y nosotros lo sabíamos. Eso afectó mucho al proyecto de manera positiva. ¿El mismo texto? Sí, el mismo texto, porque durante el proceso de ensayos el maestro nos enseñaba mensajes o fotos de lo que estaban haciendo ellos. Eso nos inspiraba y ellos sabían que nosotros estábamos montando afuera, entonces también les inspiraba a ellos. Fue una inspiración mutua.

El pináculo de eso fue que ellos terminaron el montaje antes que nosotros y nos invitaron a verla. Fuimos a ver la obra que ellos habían montado dentro de la prisión. Fue un evento muy emotivo porque hasta nos hicieron, con los trabajos que tienen ahí de ocupación vocacional, una tabla para picar, un mata sueños y cosas así. Fue una experiencia muy emotiva y además vimos su versión,

obviamente sin aparato técnico, pero con muchísimo corazón, contando básicamente sus historias.

Nosotros estábamos, creo, una o dos semanas de entrenar cuando Luis Rábago y José Carlos Rodríguez estaban en Mazatlán para los ensayos presenciales, porque gran parte de los ensayos fue en Zoom. Fue la inspiración perfecta para el montaje. Después estrenamos e hicimos varias funciones. La presentamos en la muestra, la llevamos a México, tuvimos una micro temporada de la compañía, en Mazatlán se ha montado varias veces, no sé cuántas, pero varias.

Lo lindo es que al final de la obra, si van ex reos, les llama mucho la atención y se quedan platicando con el maestro, con los actores, contando sus historias o diciendo: "Este personaje es como esta persona que yo conocí" o "Este es igualito a este". Se genera un diálogo a raíz de eso y ha tenido muy buena aceptación de ese público. Creo que una de las funciones más lindas fue en la primera temporada, en la casa de la compañía en Coyoacán, cuando vino Jorge Correa, el papá del teatro penitenciario, con su esposa y un par de sus ex alumnos reos que ya estaban en libertad con la técnica STRAP. Ese diálogo es el que más recuerdo, porque se hizo toda una congregación de personas interesadas en este tema, que tienen experiencia en este terreno. El diálogo que se generó para mí fue lo más interesante, sobre todo porque las personas que estábamos representando se sentían identificadas y hasta les ponían nombres diferentes a los personajes que hacíamos.

Cristina: Oye, ¿cómo fue el proceso para generar los personajes? Entiendo que es un texto que surge a partir de las experiencias de las personas privadas de su libertad, ¿es así?

Josar: Sí, de eso te podría hablar mejor Ramón, quizá en una nota de voz, pero Ramón trabaja con, primero trabaja en las Islas Marías, cuando las Islas Marías era una cosa, y ahí conoce gran parte de las historias que luego termina escribiendo en Canero. Luego se traslada al lugar donde

ahora trabaja, él va si no me equivoco todos los lunes, semana con semana, y sí está inspirado en cuatro personas específicas, pero luego el maestro, por términos dramatúrgicos y narrativos, termina modificando tanto nombres para cuidar a las personas en las que se inspira, como ciertos factores de la vida por propósitos dramáticos, para que cumpla con la literatura, etcétera. Pero la fuente de inspiración es totalmente Los Reos, y la pregunta del maestro que recuerdo mucho era el impacto social que el teatro puede tener adentro, y gran parte de lo que uno ve en Caneros creo que es precisamente eso. La pregunta es específicamente sobre el poder sanador que tiene el teatro adentro, y las preguntas del maestro iban en torno a esa dirección, como: ¿es posible que el teatro sirva como una especie de vehículo de redención, de libertad interna o de apoyo en estos terrenos? Creo que él te podría hablar más al respecto, porque es su texto, pero eso es lo que recuerdo que hablaba.

Cristina: Y en tu caso, ¿cómo fue la creación del personaje?

Josar: En mi caso, me inspiré mucho precisamente en el taller de voz que di. Partí de una posición privilegiada en el sentido de que trabajé con ellos 16 horas, entonces tuve acceso directo a cómo usaban su voz, no solo en un término cotidiano, sino en cómo la usaban al reaccionar a un ejercicio, a reaccionar en escena. Además, como era una retribución de su voz, tenía que hacer bitácoras. Entonces tenía una fuente de investigación propia muy adecuada en la parte vocal, y como era la primera vez que daba un taller adentro de prisión, tenía la película en mi cabeza de cómo se veía, cómo se sentía el espacio, cómo se relacionaban, las curas que es como la carrilla o las bromas que hacían entre ellos cómo era su postura, tenía muy grabado eso. Entonces mi fuente de inspiración directa fue mi experiencia del taller y lo que recordaba del taller, y las interacciones que había tenido con ellos. Obviamente también hice investigación de la obra, pero el registro de mi experiencia fue la principal inspiración, porque sabía que al menos, de entrada,

no era mi personaje, pero que una persona específica de los personajes la había interactuado conmigo. De alguna forma eso me ayudó muchísimo.

Precisamente el personaje lo construí primero desde la voz, porque era la información que más tenía, y sobre la voz luego me fui con el movimiento, la fiscalidad, y sobre eso fue mi entrada a las preguntas o dilemas, o la construcción interna, porque lo físico y lo vocal tiene una presencia física, es decir, es el resultado de la psique, y eso yo lo pude vivir como era. Mi método fue más de afuera hacia adentro, y creo que me funcionó, estoy satisfecho con lo que hice.

Para mí fue muy significativa la presentación a la que fuimos a ver de lo que ellos habían presentado adentro, su versión de Caneros, porque ese fue el reajuste. No para copiar o imitar, sino para decir: "Ok, este es el Core". Lo que me impactó de la función de ellos fue que no tenían nada; de alguna forma era teatro pobre de Jókowski en el sentido de la escenografía que hicieron, hotelería, etcétera. Todo estaba construido con lo que tenían adentro, obviamente no tenían técnica actoral ni nada de eso, pero hay algo estoy seguro que has visto que también he visto en la función que presentaron de Reos en el foro Shakespeare, tienen una presencia, una vitalidad, algo que no tiene que ver con técnica, y sí con presencia, con cómo... si tuviera que escribirlo sería una presencia penetrante, que busca agarrar esa cualidad, que es más una sensación, una intuición, una atmósfera que se genera. Eso fue el alma, por decir así, del personaje. Después de esa experiencia dije: "Ok, así es como la obra empieza cuando ellos acaban una función." Esa experiencia de verlos fue como: con esta energía, con esta cualidad, como si acabaran de presentar la función. Eso me dio básicamente los antecedentes.

Cristina: Justo la siguiente pregunta tenía que ver con las principales diferencias entre los caneros y ustedes y los caneros que se presentan dentro de la prisión, ¿y hubo este ejercicio inverso en el que ellos pudieran ver la obra que ustedes montaron?

Josar: Les teníamos pendiente. La complicación fue Luis Rábago y José Carlos, no porque no quisieran, sino por tiempos. Teníamos los tiempos justos, y como ellos no son de Sinaloa, están auspiciados por la compañía y no tienen más decisiones por su cuenta; si no hay una institución de por medio, hay un hilo burocrático que hasta la fecha no ha permitido que se haga. Sería diferente si fuera una inversión privada o si ellos no estuvieran afiliados a la compañía. No porque ellos no quieran hacer algo así, está la intención y la voluntad, pero sí es un hilo burocrático que no ha llegado. Espero que sí se haga; ellos les encantaría, y desde adentro siempre quisieron verla, así que nos tenemos pendiente.

Cristina: Y bueno, ahora cuéntame, hablas de una experiencia increíble y retadora al dar este taller de voz para personas privadas de su libertad, ¿podríamos profundizar en esto?

Josar: En su voz voy a tomar una analogía, tenía una maestra, que nos hablaba de la idea de los monstruos de la voz, entonces partíamos de lugares de tensión vocal y luego en vez de intentar quitarlos, los intensificábamos. Si te dolía la garganta terminabas exagerando más ese dolor, hasta darle una forma física, una postura física y andar por el mundo así. Lo impactante para mí después, entre más sigo estudiando la voz, acabo de terminar unos cursos de KTS, y entre más investigo la voz, más empiezas a ver ese tipo de cosas, por ejemplo, los monstruos, pero cómo la gente vive con ellos diario, cómo los habita, porque te vas haciendo más sensible a esos reflejos, simplemente por prestar más atención a ellos. Creo que lo que para mí fue más impactante fue que, como ahí apenas iba empezando a dar clases de voz, sin tener todavía ese conocimiento, ya era muy evidente esos monstruos de la voz, ya era evidente la afectación física que estas personas tenían por su contexto de vida, la cerrazón física y la falta de apertura hacia la vulnerabilidad, hacia el otro, hacia la confianza. En el teatro, en cualquier taller, siempre se trabaja mucho esto: el tema de la confianza, el tema del trabajo con el otro, el tema de la vulnerabilidad. La voz es de

lo más vulnerable, y trabajar con voz implica, para ir en serio, quitarse de ideas de cómo debe sonar, para poder acceder a cómo suena. Eso fue un reto, porque estoy en un contexto que da un poco de miedo, yo estaba mucho más joven en ese momento y apenas iba, era de las primeras clases que daba, no era un experto en técnica vocal, iba empezando. Estoy adentro de una cárcel con personas que han hecho delitos graves, y que te van contando lo que hicieron mientras haces el taller. Ahí, claro, no decía, no, pero sí hay una sensación de peligro, se respira una atmósfera de peligro, las mismas bromas tienden a ser pesadas dentro de ese ambiente. Entonces, con mi inexperiencia, mi poca edad, el contexto y el ambiente, recuerdo que se sentía muy apretado, no porque el lugar fuera pequeño, sino porque la atmósfera se sentía pesada. Es una cárcel, cómo no se va a sentir pesada. Todos estos factores externos hicieron que, para mí, dentro de mi experiencia, fuera muy retador. Además de la falta de accesibilidad y constancia. No es algo que me llamara mucho la atención, creo que sobre todo fuera de la Ciudad de México, al menos en un patrón que he visto cuando he ido a dar talleres en provincia, en ciudades con menos oferta cultural, la inconstancia: al primer día van 10, 20 personas, el segundo 15, el tercero 10, el cuarto 5, hasta que quedan 3. Pero acá tienen todo el tiempo del mundo, entonces me sorprendió mucho que pasara el mismo fenómeno, que, a pesar de tener disponibilidad, van un día, otro no, otro sí, otro no. Eso para mí fue muy des motivante, porque no entendía si tenía que ver conmigo, con que no les estaba dando valor, o no estaban encontrando algo, con qué tenía que ver. También había retos por mí misma inexperiencia. En cuanto al reto técnico, tiene que ver completamente con experiencia. El nivel de experiencia que requería para atender las necesidades de esta población era mucho más alto. Iba apenas recién salido del CUBOS, no tenía el know-how de cómo guiar a esta persona que no solo tiene complicaciones para proyectar, sino que tiene 10, 15, 20 problemas por donde empezar, y que además tiene problemas que ni siquiera tienen que ver

con la voz, como hacer bromas para no acceder al ejercicio, preocuparse más por cómo lo va a percibir el otro que por él mismo, quedarse callado en un ejercicio de voz, y sí está haciendo el ejercicio, pero callado o con una voz muy baja. Es retador y creo que necesita experiencia que en ese momento no tenía.

Cristina: Me llama mucho la atención, porque me pasó aquí, yo tenía dos alumnos, bueno, tuve más, pero dos eran Pollo, Pollo y Pollo Ronco. Pollo Ronco, el aplauso era porque efectivamente tenía muy lastimada la voz. Entonces, era bueno escénicamente, pero no estuvo en la obra, porque llegó un momento en el que me dijo: "Es que a veces se me va la voz, la tengo tan lastimada por todo lo que me metí". Y él… seguramente voy a mezclar o voy a decir una droga que no es, porque siempre me pasa, pero algo así como foco, o una cosa así. Y entonces: "No me voy a arriesgar a que el día que presentemos la obra yo no tenga voz. No sé qué pasa, amanezco un día muy bien y al siguiente estoy muy mal. Yo sí quiero estar, no creas", y me lo dijo: "No, no es nada contra ti, es que no puedo hablar".

Para mí fue muy fuerte. No lo entendía. Yo decía: "Bueno, Pollo, pero Pollo Ronco es muy bueno, no te vayas, nos vamos a quedar sin Rey Mago", y él: "No, Cris, de verdad no lo voy a lograr". Y fue el staff y lo hizo perfecto. Me ayudaba muchísimo. A veces ya era exagerada su ayuda: "Pollo, no tienes que sacudir donde me siento, no lo hagas". Tampoco supe cómo resolverlo. Era como, ¿qué haces con una voz que va y viene, que además lo estás viendo escénicamente, que es muy bueno, pero no hay forma?

Ahora que te escuchaba decía: claro. Y en esta parte de la inexperiencia tengo otra pregunta, que sería: hoy, ¿cómo lo harías?, ¿cómo podrías?, ¿cómo te imaginas resolviendo esos retos a los que te enfrentaste en ese primer taller?

Josar: Creo que, y lo que he hecho los últimos cinco años tiene que ver con eso. No solamente —voy a hablar un poco fuera de la voz, también en otro terreno— me pasó algo similar. Yo estaba haciendo una obra sobre desaparición forzada, y entrevisté a un grupo, bueno, a personas: a Fernando Seguida y Fernando Ortigoza, en Tijuana. Y me metí con ellos, básicamente, casi viví con ellos uno o dos meses. Empecé a ir a búsquedas con ellos, y conocí desde adentro cómo se ve eso. Para mí eso fue tan impactante. Y de nuevo, con mi experiencia, en este caso no de escritura, sino de cómo traducir eso. Las preguntas que yo me hacía eran: ¿cómo puedo hablar de estas vidas que no me corresponden? Este concepto de "dar voz a los sin voz" me empezó a resultar muy molesto. Yo decía: no tengo la autoridad para contar esta historia que no me pertenece, aun cuando estas personas me están dando esa facultad, porque sabían que estaba con ese propósito. Y creo que era la inexperiencia de vida, no la inexperiencia artística o técnica. Yo no podía. Mi sistema nervioso no podía sostener esta experiencia. Me parece, en estas dos anécdotas, muy similares en ese sentido. En el caso de la voz, como implicó un trabajo técnico, sí faltaba también una experiencia técnica, de cómo resuelvo este problema de voz que está teniendo este individuo. Pero, aun cuando tuviera la experiencia vocal, técnica o pedagógica, creo que, para la edad que tenía en ese momento, me faltaría experiencia de vida para poder sostener eso. Que solamente el vivir te da, que solamente el enfrentar obstáculos, problemas, dolores, desamores, abandonos, traiciones. Solamente el vivir, el sufrir, el gozar, el soñar, el perder y el ganar, te da para que tu cuerpo y tu sistema nervioso pueda sostener algo más demandante. Curiosamente, los últimos dos años han sido muy pesados para mí, en cuanto a depresión, a obstáculos, sobre todo internos. Y ahora, cuando me enfrento a problemas que tenía cuando estaba haciendo estos dos proyectos, por ejemplo, me resulta mucho más fácil o ligero sostener este tipo de cosas. Entonces, ¿cómo lo haría? De entrada, creo que sostendría mejor. Más que enfocarme en si estoy dando la técnica

correcta, o si estoy ayudando lo correcto, creo que ni siquiera me enfocaría en la voz. Me enfocaría en sostener el momento, en empatizar con la situación. En ese momento, por mi falta de experiencia de vida ya no digamos técnica, mi preocupación era dar el taller lo mejor posible. En este momento, mi enfoque no estaría ahí. Empatizaría con la persona y diría: esta persona vive aquí todo el día, este es su estilo de vida, tiene esta especie de itinerario. Y este es posiblemente una de sus únicas vías de acceso a algo eterno: porque no es tan común que venga gente de afuera a trabajar con ellos; dos, a una expresión artística; tres, a conectar con sus propios colegas de otra manera. Entonces, ¿cómo puedo sostener ese momento, con el pretexto de la voz, para generar un espacio de libertad dentro de esta prisión? Creo que esa sería mi meta. Y desde esa meta, desde ese lugar y desde ahora, no es como que tenga la gran experiencia de vida, pero con un poquito más para sostener esas dificultades, creo que partiría desde otros lugares, sobre todo de la escucha. De la escucha hacia qué demanda el momento de mí como mediador. ¿Cuál es la mejor forma para resolver este problema? Ni siquiera buscaría resolver el problema, porque no lo voy a poder resolver en ocho, diez, doce horas de taller. Más bien, buscaría sostenerlo.

Cristina: Oye, aquí me llama la atención esto último que hablas de como mediador, y me gustaría saber: tú entraste, digamos, por cumplir un taller que tenías ya hablado, ¿cierto?

Josar: Podría no haber dado ese, porque di de hecho más, como cuatro o cinco talleres. Sí había un interés en dar a esta población en específico. Tenía que cumplir con una retribución, pero también había un interés de mi parte, porque era bien lejos de mi casa, no era práctico. Sí había una cuestión de voluntad.

Cristina: ¿Dónde reside ese interés o esa voluntad? Para mí es bien importante saber, desde los perfiles de las personas que he estado entrevistando, cuándo hay una cuestión de vocación, de compromiso, de encargo, etcétera. ¿Dónde se encuentra ese motor que te hace ir a un espacio de

privación de la libertad donde, como bien lo dices, te reta, pero también te da miedo, te genera muchas otras emociones? ¿Dónde reside ese empuje para ir y hacerlo?

Nos quedan seis minutos de esta sesión. Si quieres, respondemos a esta pregunta y vuelvo a abrir otra sesión, ¿está bien?

Josar: Yo creo que parte del mismo lugar de este otro proyecto que te comento, el de la desaparición forzada. Parte de una pregunta sobre esperanza y libertad. Es muy fácil decir: "Quiero hacer teatro", "Quiero ser actor" o "Quiero hacer X cosa" desde un privilegio, desde un estado normal o de vida estable, que hacia una inestabilidad. Y creo que, por la misma inquietud que tengo de escribir y de actuar, que me demanda empatizar con el otro y conocer perfiles de personas ajenos al mío, en los lugares donde menos encontraba esperanza que es un gran motor para mí y libertad otro gran motor, eran estos dos terrenos. Para hacerte la pregunta sencilla: si yo estuviera preso, ¿qué haría? ¿Qué haría si mi vida fuera esa? ¿Cómo habitaría eso? ¿Cómo sostendría eso? Si a mí me pasara, si me desaparecieran, ¿qué haría? O si desapareciera mi mamá, ¿qué haría? Hacerme esas preguntas me hacía darme cuenta de que la mente, la imaginación, no me daba, entonces, si quería entender, si quería explorar esa dimensión de vida, necesitaba conocer a las personas, el espacio que habitaban, cómo hablan, escucharlos, para poder ampliar mi imaginación. Porque la imaginación no me daba, la vida, la realidad, superaba la ficción, entonces, creo que parte, en primera instancia, de entender. De entender una vida más amplia que la mía. Que el cuadrito en el que vivo no es toda la realidad, y para expandir ese cuadrito, la vía de acceso más cercana que tenía en ese momento era conocer estos otros cuadritos muy alejados de mí.

Cristina: Sí. Voy a hacerte otra pregunta que tiene que ver más con la parte emocional y la contención. Cómo muchas veces trabajamos o entramos a estos contextos con un objetivo que se

pone y se sigue, y al final la parte emocional y la contención emocional como creadores, como talleristas, como mediadores, la olvidamos. Entonces, una de las preguntas que para mí es bien importante que la voy a lanzar y deshago la sesión y entramos a la otra es: ¿Cómo trabajabas esta parte? Tanto con las personas de este colectivo de desaparecidos, como con las personas privadas de su libertad. ¿Cómo trabajas la parte emocional, más allá de la parte creativa, académica o laboral? Hay una parte humana que siempre está ahí presente. ¿Cómo se trabaja esa parte? ¿Hay redes de contención? ¿No las hay? ¿Buscas? ¿Lo resuelves tú solo? Eso es importante saberlo. Voy a cerrar esta sesión, se tiene que descargar el audio en unos minutos, y entramos al mismo link.

Cristina: Hola de nuevo, bueno, pues quedamos ahí con esa última pregunta.

Josar: Sí, tuve más tiempo para pensar esta pregunta que las anteriores. Estaba pensando en dos cosas principales: una en el sistema nervioso y otra en la distancia. Después de estas dos experiencias, pareciera en retrospectiva que mi exploración fue alejándose cada vez más. Específicamente después de esta anécdota que comenté sobre la desaparición, por ejemplo, el primer proyecto con tintes sociales, o con un interés en este tipo de temas, fue Río de Ansiedad, el proyecto que presenté con ustedes, donde parto de una experiencia de ansiedad del público, pero luego la vuelvo ficción, entonces, en términos de distancia, cada vez hubo más. Primero, trabajar tú a tú con personas privadas de la libertad; luego, entrevistar y convivir con personas que sufren desaparición forzada; y después, escuchar anécdotas y transformarlas en ficción. Pareciera que mi estrategia era esa. Pero incluso en esta gira de Río de Ansiedad empecé a tener los mismos conflictos. Un 80-90% de las funciones fue gratificante en cuanto a la respuesta del público, pero aún ahí, como es comedia, podía haber ocasiones en que alguien sintiera una mala representación o que algo no resonaba del todo bien. Aún dentro de la ficción, hay un rango

desde dónde se trabaja el tema. La mayoría de las experiencias han sido positivas, pero sí me empezó a cuestionar: ¿qué voz tengo yo para contar esto? Incluso cuando estoy haciendo la historia en el momento.

Y creo que, en términos de distancia, lo que me ayudó mucho fue profesionalizar cada vez más mi técnica. Lo veo de una forma muy sencilla: antes, por ejemplo, si una función salía muy bien, estaba feliz todo el día siguiente, toda la semana, y la vida se veía de color rosa. Y si una función salía mal y era muy variable porque era improvisación podía tener una obra muy buena, o muy mala, y eso me afectaba muchísimo. Si no había público, me deprimía. Era muy inestable emocionalmente, no podía contener mi experiencia porque no tenía la capacidad de distanciarme, de separar mi identidad de la práctica.

Esa fue una habilidad que obtuve en la maestría de la que acabo de regresar, específicamente en una clase que se llama Teatro del inconsciente. Lo que nos decía el profesor, medio en broma, medio en serio, era: "Ustedes deberían ser capaces de actuar, darlo todo, llorar, lo que sea, y al final irse por un HB como si nada hubiera pasado". Y dentro de la dinámica de lo que estamos hablando, creo que debería ser igual: yo podría técnicamente ser capaz de dar un taller de voz, escuchar estas narrativas, trabajar con estas personas, y luego continuar como si nada. Igual que como actor puedes hacer un personaje fuertísimo y luego regresar a ti.

Pero para eso necesité desarrollar esa técnica de distanciamiento personal, que también tiene que ver con el mindfulness, con una cuestión de meditación: cómo separas el "tú" del "yo", de lo que te pasa. No eres tú carrera, no eres tú identidad profesional. Este Josar que actúa, que escribe, no necesariamente es mi esencia. Lo mismo para la docencia: no soy esta clase de voz, no soy este docente, ni este escritor que representa. Esto es un medio para algo más. Y esa distancia ahora la voy a probar, porque precisamente voy a trabajar con el MATES. Tengo un taller para enseñar

técnicas de narración de historias a personas con discapacidades invisibles. Vamos a ver cómo me va con esa contención ahora desde este nuevo posicionamiento. En cuanto al sistema nervioso, es una cuestión de nombramiento. Yo no sabía por qué no podía sostener mi experiencia. Intuyo que era porque no podía nombrarla. No podía identificar qué era exactamente lo que me estaba pasando. Ahora, a raíz de adentrarme en el tema del sistema nervioso, de la regulación somática, etcétera, ya puedo nombrarlo. Ya puedo decir que lo que me estaba pasando en la prisión, durante ese taller de voz, era que mi sistema nervioso estaba teniendo una reacción de huida. Ya puedo reconocer que estaba en un estado de congelamiento cuando estaba en los terrenos vinculados con la desaparición forzada. Simplemente, ahora puedo nombrarlo y decir: "Ah, ok, mi cuerpo está reaccionando así… ¿dónde lo está sintiendo? ¿Cómo puedo lidiar con eso? ¿Cómo puedo sostenerme a mí mismo?" Y si puedo sostenerme a mí, entonces puedo sostener a un otro, porque ya tengo las herramientas para hacerlo. Al final, se trata de compartir eso mismo de manera empática: estas dos cuestiones la distancia frente a lo que sucede y la regulación del sistema nervioso son fundamentales. Ahora, cada vez que doy un taller o una clase, empiezo por regular el sistema nervioso, precisamente por eso.

Cristina: Oye, y en términos de eso, gracias digo, muchos padecemos ansiedad, pero pensando también en lo que decía el maestro Ramón, sobre el impacto social que el teatro puede tener dentro de la prisión, o el poder sanador que puede generar en estos espacios... En general, desde tu experiencia, tanto en el taller como en Caneros, ¿crees que realmente existe ese poder? ¿O no? ¿Todavía hay un camino largo por recorrer? ¿Cómo lo viviste tú? ¿Cómo lo viste tú? Es decir, ¿sí hay un poder sanador o un impacto social? La mayoría de las veces se habla desde la reinserción social, y muchos de los programas de teatro en prisiones están sostenidos desde esa perspectiva. ¿Cuál sería tu parecer o tu postura al respecto?

Josar: Totalmente. Hay una persona que se llama Miguel Sabido, creo que todavía vive, y desarrolló una metodología precisamente sobre esto. Era director de teatro, y en algún momento trabajó en Televisa. Desarrolló su metodología para influenciar. No hacía telenovelas como las que uno esperaría, sino que las producía con el objetivo de generar impacto social en torno a ciertas problemáticas. Por ejemplo, si se quería aprobar el aborto o reducir la cifra de personas que fuman, se creaba una narrativa con 80% de entretenimiento y 20% de contenido temático, que incluyera un "llamado a la acción", como en el marketing, orientado hacia ese cambio que se busca fomentar. Está comprobado que funciona, y actualmente incluso organismos y ONG lo aplican en diferentes partes del mundo. A esto se le llamó Sabido Methodology, y algunos lo conocen como entretenimiento de impacto social. De hecho, ahora estoy reformulando mi quehacer en esa línea. Sí, definitivamente creo en el impacto que tiene. Creo en el impacto sanador porque lo he vivido en carne propia. A mí me ha ayudado a lidiar con la vida, y he visto también, a través de Caneros y otros proyectos como Río de Ansiedad, cómo funciona. Lo más valioso de Río de Ansiedad fueron los diálogos que se generaron fuera de la función, más allá de la obra misma. La obra servía como pretexto para hablar de temas que, sobre todo después de la pandemia, poca gente estaba abordando lo he vivido, pero ahora además tengo teoría que respalda lo que antes solo había experimentado. Ya no se trata únicamente de algo vivencial, sino también político: las historias que contamos generan modelos, sobre todo para infancias y adolescencias, que luego reproducen. Las narrativas actuales, por ejemplo, los corridos y la música bélica, presentan a los narcotraficantes como héroes. En estados como Sinaloa, de donde yo soy, muchos jóvenes aspiran a convertirse en sicarios. Si comenzamos a generar otro tipo de narrativas populares, no elitistas, los modelos y roles que se ofrecerán a niñas, niños y jóvenes también serán diferentes. Y también para personas adultas: cuando hablamos entre nosotros, esas

historias nos generan nuevas ideas de mundo, de ser y de estar. Si nos muestran un camino, claro que pueden generar impacto. Creo que es a través de las historias como podremos abordar problemáticas como el cambio climático. La ciencia, por sí sola, no está apoyando, ya tenemos los datos desde hace mucho, sabemos lo que está pasando, pero no estamos actuando. Y creo que eso se debe a que no hemos envuelto ese conocimiento en historias que nos hagan entenderlo desde un nivel emocional, no solo racional.

Cristina: Oye, y, por último, ahora sí prometo que es la última pregunta tiene que ver con la denominación. Para mí es importante pensar que en el nombre decimos mucho, y esto se relaciona con lo que comentabas sobre nombrar. Hablamos de un teatro que puede transformar, que es esperanzador, de impacto social, etcétera, pero al final el nombre contiene aquello que las personas privadas de la libertad viven y pagan: la pena, la penitencia. Desde esa importancia de nombrar, y considerando que mucho del sustento social se construye desde estas etiquetas, hoy podemos hablar de muchos tipos de teatro. Y me gustaría saber tal vez ni siquiera lo habías pensado, si crees que todavía cabe la denominación de "teatro penitenciario" o no.

Josar: Creo que hay una cuestión práctica y una cuestión más filosófica o empática. La parte práctica es que, si dices "teatro penitenciario", es más fácil ponerse de acuerdo sobre qué se hace, por qué se hace, cómo legislar al respecto, cómo organizar un proyecto, cómo entenderte con otras personas. Si usas esas dos palabras al enviar un correo para solicitar recursos o acceso, resulta más claro. En cambio, si inventas una terminología nueva, luego tienes que justificarla en dos o tres párrafos para explicar por qué estás nombrándola así y no como "teatro penitenciario". Entonces, hay una dimensión práctica: la gente ya lo ha nombrado así, así existe, y eso ayuda a que lo realmente importante hacerlo, más que nombrarlo suceda.

Luego está la dimensión filosófica: ¿qué implicaciones tiene optar por esa vía práctica?

Cada vez creo menos en nombrar el tipo de teatro que hacemos a partir del espacio en el que lo hacemos, y cada vez creo más en la esencia de por qué lo hacemos. Me hago una pregunta similar con mi compañía. Desde fuera, la gente podría pensar que hacemos improvisación teatral, pero desde el inicio les he dicho a los miembros que hacemos espectáculos orales. Esa distinción, aunque parezca pequeña, para mí es muy importante. Porque en el acto de nombrar está también la aspiración: yo no busco hacer teatro de improvisación, yo aspiro a hacer o tradición oral. Aspiro a recuperar el origen de cómo empezamos a contar historias. Al principio eran improvisadas, y con la práctica y la tradición se fueron formalizando hasta convertirse en literatura. Creo que este caso va por la misma vía. Es como el debate sobre la animación: ¿es un género o es un medio? Aquí pasa algo similar.

¿Qué implica realmente el término "teatro penitenciario"? ¿Implica que se hace dentro de una prisión? ¿Implica que se hace fuera? Por ejemplo, en Caneros, si el maestro Pablo no hubiera hecho la parte dentro de la prisión, ¿seguiría siendo teatro penitenciario? ¿Basta con que esté inspirado en esas historias? El propio maestro se lo cuestionaba, y nosotros también. ¿Implica que debe hacerse adentro? ¿Qué puede hacerse afuera? ¿Que debe estar inspirado en la cárcel? ¿Qué implica desde lo ético, lo estético, lo metodológico?

Porque es muy diferente el montaje que hicimos afuera y el que hicimos adentro, en términos estéticos, de proceso y de creación. Por eso no me hace mucho sentido hablar de teatro penitenciario como una técnica o una forma. ¿Tiene más sentido entenderlo como una referencia al espacio o al lugar de creación? Es decir, ¿hacemos teatro en la cárcel o fuera de la cárcel, pero desde la cárcel? En este caso, el punto de partida fue la experiencia del maestro, y eso lo llevó a desarrollar la obra. Pero más que teatro penitenciario, me parece una obra realista. Creo que se le llama teatro penitenciario más bien por razones de marketing, por una cuestión práctica, no

filosófica. Para mí, el término no tiene tanto sentido. Solemos inclinarnos más por lo práctico que por la reflexión profunda, pero en realidad estamos haciendo teatro. Podríamos decir, por ejemplo, que estábamos haciendo teatro realista, porque no estábamos trabajando desde lo cómico o el absurdo. Estábamos haciendo teatro realista afuera, con historias inspiradas en la prisión, y también adentro, con un enfoque que quizá podría vincularse al biodrama, o al menos a ciertas técnicas relacionadas. "Penitenciario" funciona simplemente como un adjetivo que vuelve el proyecto más comprensible y viable para obtener financiamiento y construir alianzas.

Cristina: Pues muchas gracias. Esta última respuesta me deja pensando mucho. He tenido distintas respuestas esta es una de las preguntas que hago a todos y a todas, y tocar la parte práctica me parece fundamental. No lo había considerado tan directamente, o no se había puesto sobre la mesa de esa forma. También mencionas algo importante: el marketing. Es un aspecto que estoy explorando y que tiene que ver con el morbo. Me pregunto hasta qué punto ayuda decir que es "teatro penitenciario" para atraer a un público que, tal vez, no se acercaría al biodrama o al teatro testimonial, pero sí se acerca a lo "penitenciario", porque implica ver a personas que delinquieron y están ahí. Y eso genera, morbo. Estoy en esa exploración. Pero de verdad, muchísimas gracias por tu tiempo. Ahora estoy ya en la parte de la escritura, así que cuando me toque hablar de ti o de lo que compartimos, te haré llegar el texto. No quiero sacar de contexto lo que se me ha dicho, y me gustaría que lo leas para decirme: "No, Cristina, eso no iba por ahí" o que me digas que todo está bien.

Josar: Yo puedo hablar más desde la experiencia libre, porque no me dedico 100% al teatro penitenciario. Espero que algo de lo que compartí te haya sido útil.

Cristina: Es una suma de experiencias: desde quienes llevan años haciéndolo hasta quienes se han ido sumando por distintas razones. Y creo que la importancia radica en las voces sobre todo

las de quienes han estado ahí, en tu caso, me parecía muy necesario escuchar tu visión desde esas dos partes que mencionas claramente: el Caneros de adentro y el Caneros de afuera. Esa exploración es muy importante de visibilizar. Es fundamental ver que hay procesos distintos, y que todos están sumando al teatro con personas privadas de la libertad.

Muchas gracias, de verdad.

Josar: Gracias a ti, Cristina.

Cristina: Si andas otra vez de gira, te esperamos por acá.

Josar: Claro que sí. Muchas gracias. Que estés muy bien.

Testimonio Cristina del C. Solís Reyes

Julio 2025

Cristina Solís, Cristina Solís es originaria de la ciudad de Xalapa, Veracruz. Es maestra en Historia Moderna y Contemporánea por el Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, es licenciada en Historia y licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Veracruzana. Cuenta con diversas publicaciones en las revistas Ulúa. Revista de Historia, Sociedad y Cultura, Revista de Historia de las Prisiones e Investigación Teatral, Revista de Artes Escénicas y Performatividad. Sus principales líneas de investigación son: historia social, historia penitenciaria, historia legislativa, teatro en espacios de privación de la libertad. Ha participado como actriz en puestas en escena de corte histórico como Un perro en barrio ajeno y Una tarde sin dios en la Academia de Letrán, con la compañía de teatro Las Sanmiguelitas bajo la dirección de Jesusa Rodríguez. Su texto dramático “Cooperación voluntaria” fue ganador de la iniciativa Historia del Té y llevado a escena por la Compañía Nacional de Teatro junto con 18 monólogos más entre 2021 y 2022. Desde el año 2021 se ha involucrado de manera activa con los procesos

teatrales en privación de la libertad. En 2024 inició como tallerista y gestora cultural al interior de la cárcel varonil de la ciudad de San Miguel de Allende. En este apartado me alejaré de la redacción académica para permitirme hablar como Cristina Solís, maestra de teatro en el CEPRERESO en San Miguel de Allende, Guanajuato, tal cual sucedió con las doce personas que de manera generosa compartieron su testimonio y experiencia trabajando a través del arte al interior de distintas prisiones en México.

Como lo comento más adelante, desde el mes de octubre del 2024 hasta la fecha —julio 2025— he tenido la oportunidad de participar como tallerista al interior del CEPRERESO de San Miguel de Allende, Gto. Gracias a dicha oportunidad pude enriquecer mi experiencia y poner en práctica los fundamentos de la investigación acción participativa, dejé de ser observadora para convertirme en informante. En pos de mantener una línea de investigación uniforme, para compartir mi experiencia seguiré la estructura utilizada en la mayoría de las entrevistas aplicadas, en las cuales se abordaron temas como: cómo inicias a trabajar en espacios de privación de la libertad, los objetivos de trabajar como creador o creadora con personas privadas de su libertad, obstáculos al trabajar en una institución carcelaria, qué es la reinserción social, la postura ante el término teatro penitenciario, en función de quién o qué se realiza el trabajo artístico en un espacio como el carcelario y las metodologías utilizadas para la labor escénica con personas en reclusión.

Mi interés por las prisiones inició en el año 2008, durante una práctica de campo en la licenciatura en Historia. En el programa de la asignatura Veracruz Contemporáneo tuvimos la oportunidad de realizar un recorrido por algunas haciendas ubicadas en la zona montañosa central del estado. Dentro del recorrido realizamos una parada en la antigua Fortaleza de San Carlos, construida a mediados del siglo XVIII y que, en la historia reciente, albergó durante 48 años el Reclusorio Central del Estado, hasta el año 2007 que cerró sus puertas. Durante el recorrido al

interior de la fortaleza era evidente que había una historia por contar: trozos de uniformes, paredes rayadas, rastros de una vida en reclusión se hicieron evidentes en cada uno de los espacios. Tras preguntar "¿qué hay escrito sobre la fortaleza?" y saber que hasta ese momento no se había abordado la historia reciente del recinto, decidí comenzar a indagar y posteriormente a escribir una tesis de licenciatura titulada Misterioso y temible. Aproximaciones para una historia del Reclusorio Central del Estado. Perote, Veracruz. 1949-2007.

Años más tarde, gracias a un archivo histórico bien organizado y bastante completo, asumí la tarea de continuar el trabajo de investigación sobre las prisiones veracruzanas, dando lugar a un nuevo texto titulado Desde adentro: La cárcel municipal de Xalapa, 1917-1931, el cual nació dentro de mi formación como maestra en Historia Moderna y Contemporánea. Durante más de seis años la historia de las instituciones carcelarias, legislaciones penales y la vida cotidiana al interior de las cárceles fueron parte de mi trabajo académico. Posteriormente hice una pausa en la historia para dedicarme a la gestión cultural y al teatro. Aprendí junto a grandes maestros como Jesusa Rodríguez, Damián Alcázar, Artús Chávez, Christian Baumgartner, y así subir al escenario acompañada de talentosas actrices, con quienes aprendí a proyectar la voz, memorizar textos, "no darle chicharrón" a mis compañeras, ser equipo, divertirme y vivir el teatro.

La gestión cultural la desarrollé coordinando una cartelera de teatro infantil y posteriormente un centro cultural comunitario. Fue ahí que volví a escuchar sobre un proyecto que años atrás había llamado mi atención: la Compañía de Teatro Penitenciario del Foro Shakespeare. Investigar, crear, gestionar, escribir, divulgar, actuar han sido actividades que me han formado como académica y gestora. Encontré, en lo que hasta el 2020 llamaba teatro penitenciario, una forma de conjuntar tres de mis grandes intereses: la historia, los espacios de reclusión y el teatro.

Mi primer acercamiento al tema fue mediante una llamada telefónica con Denise Anzures, quien me mostró un panorama general de lo que se estaba haciendo en México sobre el tema, un poco de historia sobre la labor de Jorge Correa y Juan Pablo de Tavira, así como detalles de su propia investigación académica. El capítulo 1, 2 y parte del 3 de esta investigación nacen de un proceso arduo de investigación que, como ya se dijo, se basa en fuentes bibliográficas, hemerográficas y sobre todo en testimonios de aquellos y aquellas que han decidido compartir, acompañar y crear al interior de las prisiones mexicanas.

Este último apartado tiene como objetivo mostrar que muchas veces los libros y los testimonios permiten conocer una realidad que, cuando se vive, nos lleva a una esfera mucho más profunda de la investigación: la humana. Donde se experimenta la empatía, el reconocimiento a la labor de las y los colegas, la necesidad de redes de apoyo y contención, aprender a lidiar con la frustración, experimentar de primera mano el sistema penitenciario, sostener, apoyar y crear junto a las personas privadas de la libertad, identificar sonidos, olores, emociones que solo existen al ingresar a una prisión.

Gracias a la entrevista con Gerardo Curiel me puse en contacto con el Instituto Estatal de la Cultura del estado de Guanajuato. La finalidad de la comunicación era conocer los detalles sobre el Programa de Talleres Artísticos dirigidos a las Personas Privadas de la Libertad en los Centros Estatales de Reinserción Social y Centros Preventivos. Tras una serie de llamadas, mensajes y correos electrónicos comencé la gestión para formar parte del programa como tallerista. Desde un inicio se me indicó que el objetivo del programa era contribuir al proceso de reintegración a la sociedad de las personas privadas de la libertad a través del impulso a la creación y apreciación artística durante el cumplimiento de su sentencia; propiciar un proceso de introspección por medio de la expresión artística; fortalecer el vínculo con su comunidad a través del conocimiento

de su patrimonio cultural y el desarrollo artístico de la entidad; reforzar valores y habilidades como la solidaridad, la empatía, la responsabilidad, la sana convivencia y el trabajo en equipo; fomentar el acercamiento con sus familias (comunicación personal, 27 de junio 2024).

La oportunidad se abría para formar parte del programa como maestra de teatro en el CEPRERESO de San Miguel de Allende. En cuanto supe que existía la posibilidad de ingresar, comencé un proceso de formación con el actor y maestro sanmiguelense Domingo Soler, quien cuenta con una sólida formación y experiencia en teatro, danza, investigación teatral, artes visuales, comunicación, historia del arte y apreciación artística y cultural. Su trayectoria integra la creación escénica, la docencia y la gestión artística, combinando habilidades pedagógicas con una profunda sensibilidad artística y compromiso social.

Durante dos meses nos reunimos dos veces por semana. En dichas sesiones Domingo compartió ejercicios de calentamiento, ejercicios de progresión, dinámicas de integración, improvisación, proyección de voz, creación de personaje y composición escénica. Con la historia, la teoría, los testimonios y los ejercicios teatrales, me sentí segura para iniciar el taller. Me planteé tres objetivos a desarrollar durante las 25 sesiones que debía impartir. El primero, identificar coincidencias y divergencias entre lo que yo había estudiado durante tantos años sobre las cárceles, lo que los y las colegas me habían compartido y lo que ahí dentro se ve y se vive. El segundo era poner en práctica algunas de las metodologías que había leído y escuchado en voz de quienes llevan más de una década trabajando en espacios de privación de la libertad en México, y el tercero, montar una pastorela como resultado final del taller. Tener objetivos claros me dio seguridad, había un camino trazado y la idea de seguirlo me permitía saber dónde concentrar mi atención.

El taller de teatro a mi cargo inició el día 07 de octubre del 2024. Previo a esa fecha me informaron las prendas que podía portar, los colores permitidos, los accesorios y elementos prohibidos. Además, se me indicó que debía estar 30 minutos antes de mi clase para poder realizar el proceso de acceso. He de decir que desde esa fecha hasta ahora, cada vez que asisto, siento nervios, pues cada visita es distinta, aun cuando hay procesos que no se modifican, como el acceso. Sin embargo, en cada sesión te enfrentas a distintos custodios, distintos alumnos, distintos estados de ánimo, distintas emociones.

Después de dos semanas de clases —dos sesiones semanales— me di cuenta de que la cárcel solo se conoce en la cárcel. Los libros, los informes, las entrevistas pueden llegar a ser insuficientes. Sin lugar a dudas brindan una imagen detallada de las dinámicas en dichos recintos, sin embargo, estar ahí, escuchar el sonido de las rejas al cerrarse, el sonido constante de las voces en los radios de los custodios, descubrir los olores, leer las paredes, caminar los pasillos y escaleras enrejadas son detalles que pueden comprenderse solo estando ahí. Una de mis notas previas a la primera sesión fue: "¿todo lo que he investigado me alcanza para ingresar hoy?". Al escribir estas letras sé que fue de gran ayuda, pero sin duda insuficiente.

Hablar de obstáculos es, sin duda, hablar de lo que el sistema indica, lo que el sistema requiere y lo que el sistema permite. Por ejemplo, enfrentarse con el tiempo en la cárcel está estrechamente relacionado con la tolerancia a la frustración. En los programas, cronogramas y planes de trabajo, las clases se consideran de dos horas, se aconseja llegar 30 minutos antes de la clase. Sin embargo, las sesiones pocas veces son de esa duración. Clases y ensayos de 50 minutos, una hora, una hora y media en el mejor de los casos. Sin embargo, no hay punto de comparación entre los 20, 40 o 50 minutos que se pierden durante cada clase con lo que

verdaderamente sucede con el tiempo en privación de la libertad: ese limbo en el que se está adentro sin sentencia, sin certeza de cuánto tiempo más se va a estar ahí.

O como el caso de Aarón, uno de mis alumnos más comprometido; pocas veces falta a las sesiones y la mayoría de ellas es de los primeros en llegar. Tiene 26 años y una sentencia dictada por 22 años. Durante una de las sesiones había un mazapán sobre mi libreta, no supimos quién lo dejó ahí, pero decidimos dividirlo entre Aarón, Gaytan y yo. Al probarlo, Gaytan dijo: "esto no es un mazapán, esto es un manjar", tenía como ocho meses que no me comía uno. A lo que Aarón respondió: "yo llevo como dos años sin tocar el pasto". No supe qué decir; a veces el silencio es la mejor opción. Después hablamos de nuestras edades, de nuestros lugares de origen y nos despedimos. Yo "pierdo" minutos de clase y desde mi privilegio me frustro o me quejo, pero después de esa pequeña conversación, el tiempo ha tomado otra dimensión.

¿Cómo es la entrada al centro?, ¿por qué tanto lío alrededor de ese proceso? Al llegar es necesario registrarse en el módulo de acceso. Desde esa caseta se comunican con el área denominada "aduana"; ahí corroboran que se tiene derecho a ingresar —esto mediante un oficio que previamente realizaron las autoridades del centro—. Posteriormente, se ingresa y se pasa un primer filtro de seguridad donde revisan pertenencias, auto —si es el caso— y se realiza el primer registro en una bitácora: nombre, dependencia, área a visitar, hora de ingreso, firma, hora de salida, firma —en caso de llevar auto, número de collarín—. Posteriormente, se debe realizar un registro en el área de trabajo social; ahí se muestra identificación oficial, se realiza una toma de fotografía del rostro, entregan un pequeño pase y con él es posible pasar a la aduana.

La aduana es la verdadera antesala; es ahí donde los nervios aumentan, donde te das cuenta de que estás por entrar y, aunque los custodios —hombres o mujeres— sepan quién eres y a qué vas, cada día debes responder a las mismas preguntas: "¿a qué viene?", "¿su nombre?", "¿placas en el

cuerpo?", "¿a qué área va?", "¿dependencia?". Unas veces de manera muy amable, otras no tanto. Llegando a la aduana hay un primer filtro tal cual como si fueras a emprender un viaje en avión: pertenencias y zapatos en una charola. Aretes, monedas, reloj, cinturón; todo debe pasar por el escáner. Y así como quien ingresa a la sala de espera del aeropuerto, se pasa un arco de seguridad y posteriormente te revisan con un escáner de seguridad. Algunas veces indican que no te pongas los zapatos, pues falta un escaneo más: "el body".

El body scan es una máquina que, mediante radiaciones ionizantes, te puede ver "hasta el alma", esa ha sido la manera más sencilla de explicar a colegas y compañeros que me han acompañado a distintas actividades al centro. Pues gracias a la radiación la máquina muestra una imagen similar a una radiografía que permite evitar la introducción de drogas, armas, teléfonos móviles, entre otros. Posterior al body se realiza un registro más: nombre, dependencia, motivo, hora de entrada, firma, hora de salida, firma. Durante ese registro se dejan en resguardo llaves, celulares —solo para el personal que labora en el centro— y cualquier otro objeto que se haya introducido y del cual no se tenga oficio para poder ingresarlo. Se registra también la llave que se deja en resguardo, se recibe un gafete y una pequeña ficha y entonces se puede pasar a una revisión más: un pequeño cubículo donde se extienden las manos a los lados y una persona de custodia —en el caso de las mujeres, personal femenino, y en el de los hombres, personal masculino— revisa el cuerpo por los lados, las piernas, entre y debajo de los pechos.

Al salir del cubículo solo queda un pequeño patio entre el exterior y el interior. Los registros continúan, las rejas se hacen presentes, un registro más y en el mejor de los casos es muy probable que entre 15 y 20 minutos de clase hayan transcurrido ya. En la última escala, ya se está del otro lado de la reja. Antes de iniciar el registro la reja se cierra, el candado se asegura y es momento de entregar la identificación, volver a responder preguntas como "¿motivo de visita?",

"¿área a visitar?", "¿dependencia?". Algunas veces se recibe un sello en la mano derecha y otras no. Desde ahí y hasta el área de destino, que en mi caso o en el de otros profesores puede ser el área educativa, algún dormitorio o las canchas, ya no hay vuelta atrás. Rejas, cámaras, radios, barullo a lo lejos; la cárcel te recibe.

Recuerdo claramente que mi primera clase duró exactamente 48 minutos. Yo llegué al área educativa a las 3:30 pm; los ppls comenzaron a llegar uno por uno desde las 3:45 pm hasta las 4:00 pm. La clase no podía iniciar hasta que se anotaran en una lista, por lo que tuve que esperar a que 35 personas —unas ayudando a otras— se registraran: nombre completo, fecha y firma. Posterior a esto iniciamos con una breve presentación y un ejercicio que se volvió una característica de mi clase: Zap.

Durante mi primer bloque de clases —octubre a diciembre 2024— esperaba a que todos o la mayoría de los alumnos llegaran, se registraran y luego iniciábamos la sesión. Ahora, en cuanto tengo 6 u 8 alumnos, arrancamos. El primer grupo con el que trabajé oscilaba entre los 10 y los 20 alumnos por sesión; cercanos al montaje fueron 35 ppls entre elenco y equipo de producción. Mientras que en este segundo bloque estoy trabajando con 12-20 alumnos por sesión.

Normalmente organizo la clase en tres o cuatro bloques: información general —hablamos de fechas, de las actividades a realizar, de los proyectos o les comparto información que les permita sensibilizarse ante los temas que estamos trabajando—; hemos hablado de las pastorelas, su estructura, la tradición; se han abordado temas como los géneros teatrales, los elementos que conforman una producción teatral; les he contado sobre algunos de los grupos de teatro que existen en privación de la libertad, entre otros. En este momento estamos caminando hacia el montaje de una adaptación de Los miserables, por lo que me he enfocado en un trabajo de sensibilización y reflexión, compartiendo datos y cifras sobre: mujeres desaparecidas, infancias

en situación de calle, analfabetismo en México, cifras sobre personas privadas de su libertad, la situación de las mujeres en reclusión y los problemas a los que se enfrentan, así como datos sobre la pobreza y la desigualdad en México.

El segundo bloque de la clase lo utilizo para realizar un breve calentamiento o algún ejercicio de relajación, para continuar hacia los ejercicios de improvisación y juegos teatrales, entre los que más les han gustado están: Me voy, Muecas, Dime/Dame-no, Cuéntame una historia con el abecedario, Cuéntame una historia con determinado número de palabras, géneros y Zap. En "Me voy" el grupo camina libremente por el espacio evitando hacer filas o círculos y en cualquier momento una persona debe decir en voz alta "me voy". Después de esto debe contar mentalmente cinco segundos y se deja caer lentamente hacia un costado; el resto del grupo debe evitar que se caiga, sin lastimarle y ayudándole a volver a estar de pie. Es un muy buen ejercicio de integración, además de ser bastante divertido. He de decir que las veces que lo he puesto en práctica con alumnos universitarios, han dejado caer a tres de sus compañeros en tres grupos distintos, mientras que en privación de la libertad esto no ha sucedido; todas las veces han llegado a tiempo sin dejar caer a nadie.

En el ejercicio "Dime/Dame-no" dos personas se paran una frente a la otra; la dinámica se basa en una interacción básica y precisa: una persona solo puede decir "dame" o "dime", mientras que la otra solo puede responder "no". Mientras esto sucede algunas veces se agregan situaciones, por ejemplo: "él sabe quién se robó tus $500 pesos y no te quiere decir", lo que permite agregar intención y emoción al ejercicio. Un ejercicio parecido a este es el de Muecas, donde alguien debe hacer muecas para que la otra persona se ría. Unas veces es muy sencillo, en cuanto se miran a los ojos alguien comienza a reír y otras logran mantenerse en un nivel de concentración bastante bueno.

Posterior a los ejercicios, el cuarto bloque de la clase se trabaja sobre el montaje en cuestión. Tanto en el caso de La pastorela como en el caso de Los miserables hemos hecho trabajos de adaptación colectiva. Para ello yo comparto entre 5 y 7 escenas con ellos, muy básicas, mismas que se deben ir desarrollando entre todos. La pastorela la trabajamos a partir de las memorias y testimonios de los integrantes del grupo; a partir de ello generamos 6 escenas. Para lograrlo, durante tres sesiones los alumnos se organizaron en equipos; en estos compartieron sus memorias sobre: "¿por qué no me gusta la Navidad?", "la persona más buena en mi vida", "la persona más sabia", "cómo me desvié del camino" y "la Navidad en prisión".

La primera escena no se realizó atendiendo a la dinámica anterior, pues fue una introducción tomando como referencia el texto titulado Vamos a Belén de J. L. Rodríguez Ávalos; en la primera escena el narrador compartía la introducción al texto mencionado y comenzaba la historia con la entrada de los pastores bailando y cantando. La escena se rompe con un pastor disgustado diciendo que no le gusta la Navidad. Para el texto de esta escena, los ppls compartieron historias y razones por las cuales no les gustaba la Navidad; de ahí surge uno de los primeros textos que se fue modificando conforme se leía y los alumnos agregaban o quitaban cosas, lo cual sucedió en cada una de las escenas. En anexos es posible ver los textos con las correcciones y modificaciones realizadas por los ppls.

La tercera escena estaba a cargo de los Reyes Magos, también conocidos como los sabios de Oriente, por lo que compartieron sus recuerdos de las personas más sabias en sus vidas. Ahí conocimos sobre don Albertino, un señor que, cuando Alejandro estuvo en situación de calle, le apoyó llevándolo a su casa, dándole de comer y aconsejándole, pero también regresándolo a la realidad. Pues cuando se dio cuenta de que Alejandro estaba volviendo al vicio, lo corrió de su

casa y, aun con el apoyo y los buenos consejos recibidos por este hombre, Alejandro reconoció que había tomado malas decisiones.

En la cuarta escena aparecían los ángeles; ahí abordamos el tema de la persona más buena. En general se habló de las madres y las abuelas. Los primos Leonardo y Diego compartieron sobre su abuelita; iniciaron con una descripción física y continuaron con los consejos que les compartía, los malos tratos que ellos le daban y su deseo de salir y enmendar su relación con ella.

La quinta escena fue protagonizada por los diablos, donde se habló de la forma en la que se desviaron del camino o, en sus palabras, cómo iniciaron con "las malas juntas". Expresaron experiencias como decepciones amorosas, abandono familiar, drogadicción y soledad.
Por último, compartieron cómo se vive la Navidad en cana: la comida, la convivencia, las largas filas para utilizar el teléfono, los cuetes, la música y la fiesta en el exterior. En el texto que se expone en el anexo no se presenta, pero las últimas líneas de la obra son los buenos deseos de cada uno de los participantes. Uno a uno pasaba al frente y compartía palabras o frases como: "feliz Navidad", "próspero Año Nuevo", "el que avisa no traiciona", "ánimo", "sean felices", "felicidades", "cuiden a su familia", entre otros.

Por último, durante los ensayos y mientras elegíamos la música para cada escena, pidieron bailar el baile de Santa Claus, del Grupo Exterminador, por lo que se pararon en dos filas a un lado del escenario. Al iniciar la música, Turbo iniciaba el baile con el paso que lo distingue: zapateando como caballo. Y después uno a uno se iban sumando al baile. La obra termina con todos los actores y equipo de producción en el escenario bailando al ritmo de "pero mira mira cómo mueve la panza el Santa Claus, jo jo jo".

Tal y como lo describo suena como un proceso sencillo, mecánico y estructurado. No fue así; durante cada una de las sesiones hubo detalles que resolver: regaños por parte de la subdirección

técnica por la impuntualidad o las faltas de los alumnos, apatía de parte de los alumnos, incomodidad y molestia de mi parte por no lograr avanzar en los ensayos, descontrol del grupo con la música, con bailes obscenos, con faltas de respeto entre ellos. Sin embargo, me di cuenta de que la sinceridad es una clave esencial para el trabajo en privación de la libertad; cuando comencé a expresar cómo me sentía, cuando compartí con ellos las razones por las que estaba ahí, cuando les dije lo que creía que podíamos lograr, comenzaron a cambiar de actitud. Hubo mayor disposición, más compromiso y puntualidad.

Durante una de las sesiones me cuestionaron si no me daba miedo trabajar ahí con ellos y respondí que no, porque, así como institucionalmente se les denomina personas privadas de la libertad, a mí no me interesaba qué habían hecho o por qué estaban ahí; yo iba a compartir y aprender tal cual lo hago en cualquier otro espacio. Les dije que me gustaba y que, de hecho, lo disfrutaba incluso más que en la universidad, lo cual tiene que ver con que, aun cuando el espacio carcelario es imponente, la mayoría de las veces existe una mayor disposición, más desinhibición y mucha más atención sin distracciones digitales por parte de los alumnos, en comparación con el medio universitario.

Es importante destacar que, mientras se llevaba a cabo el proyecto descrito, el centro se encontraba atravesando el proceso de recertificación por parte de la Asociación Americana de Prisiones, por lo que constantemente se recibían visitas. Algunos ppls estuvieron encargados de apoyar con la organización de bitácoras, pintura de ciertas áreas; en un par de ocasiones nos visitaron durante la clase, se tomaron fotografías como evidencia de las actividades que se realizan, entre otros. Durante esta primera experiencia, reconozco tres momentos que fueron fundamentales para la integración del grupo y para lograr que el montaje fuera una experiencia grata para los integrantes del grupo, además de haber sido reconocido con mención honorífica por

parte de la Dirección General de Prevención y Reinserción Social de Gobierno del Estado Guanajuato y del Instituto Estatal de la Cultura.

El primero fue un ejercicio donde debían pasar uno a uno frente a todos sus compañeros, sin decir nada, caminar al frente del grupo, tomar la posición que desearan —sobre, a un lado, de pie— en la única silla que se encontraba ahí y hacer contacto visual con cada uno de los compañeros que les estaban observando, todo esto en silencio. Posteriormente, debía volver a su lugar y así iban pasando uno a uno. Los comentarios fueron: "sí me puse nervioso", "no está fácil pasar", "se siente bien feo que todos te vean", entre otros. Creo que, al establecer un espacio neutro, donde no había personajes, donde no había espacio para la broma, el albur o los cuchilleros, fue posible generar un espacio de reconocimiento y vulnerabilidad, lo que permitió que en las siguientes sesiones y ensayos hubiera una mayor empatía y confianza dentro del grupo.

El segundo momento fue durante el ensayo general previo a la presentación de la pastorela ante las autoridades del reclusorio, los invitados de la Dirección de Reinserción Social y el Instituto Estatal de la Cultura. Un par de sesiones previas pedí a los integrantes del grupo que se pusieran en dos filas frente a frente e intentaran darse una palabra de agradecimiento o reconocimiento; les fue muy complicado, no sabían qué decir, se quedaban en silencio, comenzaban a bromear. Por lo que, al ver dicha dinámica, decidí escribir una frase de agradecimiento y reconocimiento para cada integrante del grupo; recorté dichas frases, las puse en una pequeña bolsa y, antes de iniciar el calentamiento para el ensayo general, hicimos un círculo y cada quien debía tomar uno de esos papeles. Al abrirlo, encontraban una frase de agradecimiento y otra de reconocimiento, mismas que debían leer al compañero correspondiente. Cabe decir que varios de ellos no saben leer, por lo que alguien más debía ayudarles a hacerlo.

La dinámica dio pie a la risa y a la emotividad; las frases eran sencillas, pero fueron personalizadas, tenían que ver con el proceso, las actividades, las conductas de cada uno de los participantes. Por lo que fue una forma de hacerles saber que cada uno había sido igualmente importante en toda esta experiencia. Leían la frase y agregaban bromas, por ejemplo: "Gordo, reconozco tu obesidad"… y entonces leían lo que estaba en el papel: "reconozco tu creatividad, el ritmo y la enjundia que le echas al bailar, además de tu capacidad para improvisar, y agradezco la energía con la que presentas a tu personaje". Después de leer, se daban un abrazo. Papi chulo, un señor de aproximadamente 65 años, tras la lectura de su papelito expresó: "yo nunca había abrazado a un hombre". De nuevo, como en el caso de Aarón, el silencio fue la respuesta. Continuamos con la lectura; al final bromearon sobre mi mal humor y regaños, pero me agradecieron por mi tiempo y por estar ahí. Meses más tarde supe que este ejercicio había dejado algo en ellos; cuando nos volvimos a ver, Marco me dijo: "y luego llega Cristina con sus papelitos y casi nos hace llorar a todos".

El tercer momento fue previo a la última función, la cual se llevó a cabo un sábado por la mañana y fue presentada para la visita, es decir, para sus familias: mamás, papás, hijos, hijas, esposas, parejas. Antes de iniciar la función, sabida que posiblemente era la última vez que los vería, les leí una carta, aguantándome las ganas de llorar, con el nudo en la garganta, pero con todo el deseo de que mis palabras fueran significativas para ellos. Agradecí, me despedí, les reconocí, les compartí mi postura sobre la reinserción social y les deseé libertad, adentro o afuera. Mientras leía trataba de hacer contacto visual uno a uno, que supieran que les hablaba a todos, pero que los veía como únicos. Les pedí que, si un día nos encontrábamos en la calle, me saludaran, me pusieran al día sobre su vida y les dije que yo estaría muy contenta de presentarles a mi familia y conocer la de ellos.

Después de eso, Pirruris se fue y volvió con su esposa y su hijo; me dijo: “maestra, yo voy a aprovechar desde ahora para presentarle a mi familia”. Los saludé y le dije a Marcelo: “ahorita vas a ver cómo tu papá se convierte en Rey Mago y cómo baila”. Se rieron y continuamos preparándonos para la obra. Más tarde conocí a la pareja de Mazapán. Fui honesta sobre mi postura con relación a la reinserción social, por lo que en la carta expresé que llevo muchos años cuestionando la reinserción social, pues no creo que las personas seamos como masas moldeables que una institución pueda transformar. Pero sí creo en los procesos personales, en las experiencias, en la empatía, en la misericordia, en el perdón, en el arrepentimiento. Y eso deseo para sus vidas.

Hasta ahora he expuesto desde distintas aristas lo que es la reinserción social, empero, entre lo que se plasma en el papel y lo que se lleva a cabo depende de voluntades, recursos —económicos y humanos—, compromiso y responsabilidad de parte de autoridades, instituciones y personas en reclusión. Depende de un sistema judicial, como el mexicano, que puede dejar a una persona 5, 8 o hasta diez años esperando una sentencia; depende de las autoridades y las particularidades de cada centro de reinserción; depende de la visión y postura que cada director tenga con relación a la reinserción social. Además, muchas de las personas en privación de la libertad no tendrán la oportunidad de reinsertarse a la sociedad por la duración de sus condenas. Por lo que, sin esa oportunidad, no queda más que apelar a un proceso de transformación personal para vivir en dicho espacio de manera pacífica, con respeto, confianza, libre de violencia, aun cuando estén dentro de “un sistema caracterizado por la violencia y la impunidad (…) al que no le interesa el bienestar de la población y mucho menos de aquellos que han delinquido” (Resistencias penitenciaria, pp. 12 y 37).

Después de esa función, efectivamente, no volví a darles clase. Tal y como Thania compartió en su entrevista, terminar un proyecto escénico en privación de la libertad, salir y volver a la vida cotidiana no es sencillo; personas, frases, situaciones te regresan a la cárcel: lo que se pudo hacer, lo que se pudo decir, lo que podría mejorar, lo que quisieras contarles que viste, que escuchaste y que detona en un pensamiento creativo, en una idea que podría llevarse a cabo, pero que, a diferencia de un grupo de teatro universitario, independiente, en libertad, con ellos no se puede hacer.

Seis meses más tarde, recibí una llamada de parte de la Subdirección Técnica del CEPRERESO de San Miguel de Allende para apoyarles con un nuevo proyecto: estaban concursando con los centros de León y Guanajuato para presentar una obra dentro de la programación del Festival Internacional Cervantino, por lo que el jueves 8 de mayo recibirían la visita por parte de integrantes del FIG para ver un poco de lo que habían hecho de teatro. Por lo que me invitaban a ver la presentación y apoyarles en caso de ser seleccionados. Durante mi visita tuve dos gratas sorpresas: la primera fue encontrarme con Sandra Carrazco a la entrada del centro; ella era la maestra asignada por el Cervantino para evaluar la presentación y, además, compartir un taller breve con los ppls. La segunda: supe que, tras la puesta en escena de la pastorela, algunos de mis alumnos, junto con nuevos integrantes, continuaron realizando actividades teatrales, incluyendo una obra para conmemorar el Día del Niño y una adaptación de Robin Hood, ambas escritas por las propias personas privadas de la libertad. Además, lograron consolidarse como un grupo de teatro que lleva por nombre Cenizas del Fénix.

El acuerdo con el centro fue que, independientemente de ser seleccionados o no por el FIG, iniciaríamos un nuevo proceso escénico para remontar y presentar Robin Hood para los ppls del centro durante la semana cultural, actividad que se lleva a cabo cada año en los distintos

CEPRERESOS del estado. Lamentablemente, por cuestiones de tiempo, disposición y elenco, no fue posible llevar a cabo el remontaje de Robin Hood, por lo que en el programa de la semana cultural realizamos una breve intervención a través de ejercicios de improvisación con 4 de los integrantes del grupo.

Con relación a "Robin Hood", la obra fue presentada para un grupo reducido de personas, entre los que destacan las autoridades del centro, representantes de otros centros estatales como León, Guanajuato, Acámbaro, y Sandra Carrazco como representante del Festival Cervantino. La presentación se llevó a cabo en el área educativa, un espacio caracterizado por los murales en las paredes, el área de computadoras, biblioteca, área de resguardo de instrumentos musicales, resguardo de vestuario y un baño solo para varones. Entre ppls y personal encargado del área educativa, deportiva y de trabajo social, montaron un camerino que estaba delimitado con telas, tal y como lo hicieron con el escenario. La escenografía la pintaron en grandes pedazos de tela que iban cambiando según lo ameritaba la escena: un bar, una iglesia, una oficina, un mercado.

La clase posterior a la presentación tuve la oportunidad de conversar con Marco, quien asumió el papel de director de la obra y quien me compartió el proceso creativo para llevarla a cabo. Marco, en conjunto con Beltrán, generaron la historia, una historia que no tuvo guion, pues, de acuerdo con su relato, él se imaginaba lo que debía suceder, lo compartía con sus compañeros, les indicaba más o menos lo que debían decir y, a partir de eso, ellos construían la escena. Mientras se esperaba la resolución del Festival Cervantino sobre qué centro estaría dentro de la programación de la próxima edición, los integrantes del grupo de teatro del CEPRERESO sanmiguelense se mostraban entusiasmados por haber tenido una buena escenografía, por haber sido muchos los que habían participado, por su desenvolvimiento en escena y por el trabajo en equipo que habían logrado realizar. De acuerdo con Marco, el día de la presentación "no hubo

labora, ni trabajo social, ni educativa; ese día todos éramos teatro". Y aquí vale la pena detenerse a hablar de cómo se apropiaron de las formas teatrales para dar lugar a lo que Iyalli del Carmen López Cedillo ha expuesto en textos académicos, y que Marco, sin leerla, reconoció: un teatro canero.

Es decir, un teatro propio de quienes habitan las prisiones, un teatro en el que los diálogos, las problemáticas, la estética, son propias de los espacios de privación de la libertad. Donde se habla del gobierno —el de la cárcel—, de los permisos —para visitas, para ingresar alimentos, para tener shampoo—, de los horarios; donde las frases y los acontecimientos tienen que ver con la realidad gestada al interior de una comunidad en privación de la libertad. No es un teatro penitenciario moralizante o catártico, tampoco es un teatro que los lleva a la reflexión o la crítica social en términos de la complejidad social y política que atraviesa nuestro país. Es un teatro que aborda su cotidianidad, sus modos de convivencia, sus relaciones de poder; un teatro que debe ser divertido. Pues, en palabras de Marco y sus compañeros, "así es nuestro grupo: chistoso, con doble sentido, nos hacemos bromas, pero no les vamos a faltar el respeto a ustedes las licenciadas".

En paralelo, la Dirección General de Prevención y Reinserción Social de Gobierno del Estado de Guanajuato solicitó al Sindicato Centro Cultural Comunitario, espacio cultural a mi cargo, colaborar con talleres para personas privadas de su libertad en San Miguel de Allende. Por lo que, hacia la segunda quincena de mayo 2025, se inició una colaboración donde, por parte del Sindicato, se ofrecen talleres de boxeo recreativo, breaking, escritura creativa y teatro, mismos que fueron recibidos de manera entusiasta por parte de los ppls. A pesar de no haber logrado el objetivo deseado durante la semana cultural —remontar Robin Hood—, gracias al proyecto de colaboración entre el Sindicato Centro Cultural Comunitario y el CEPRERESO, la dirección del

centro nos solicitó realizar un nuevo proyecto: montar Los Miserables. Dadas las condiciones de la obra, solicité trabajar en conjunto con el maestro Domingo Soler; ante dicha petición tuve una respuesta positiva, por lo que actualmente estamos realizando una codirección de la obra. Yo continúo trabajando los días miércoles y viernes, mientras que el maestro Domingo nos acompaña cada viernes.

Sobre la adaptación del texto, la idea inicial era que Marco y Beltrán hicieran la adaptación tal cual lo habían hecho con Robin Hood; sin embargo, esto no fue posible. Por lo que, nuevamente, la metodología a seguir para lograr hacer un texto en el que las voces, memorias y testimonios de los ppls se vieran reflejados fue la misma utilizada para la pastorela. El texto fue resumido y dividido en 7 escenas, mismas que fueron adaptadas a la realidad mexicana. A partir de esas escenas se organizaron por equipos: cada equipo trabajó una escena, modificó diálogos, agregó ideas y dieron como resultado un primer guion. Posteriormente, realizamos tres lecturas grupales, durante las cuales se continuaron haciendo modificaciones hasta obtener el texto final. Mientras esto sucedió, el trabajo de reflexión y sensibilización se ha mantenido; ahora llamamos a la primera parte de la clase "la sección de los datos del día", donde, como comenté en líneas previas, se abordan temas como la desigualdad social, la violencia estructural, la falta de oportunidades, así como la criminalización de la pobreza en el contexto mexicano.

La producción de la obra ya se inició; hemos solicitado apoyo de otros ppls para realizar las mantas, carteles y consignas que serán utilizadas durante la presentación, así como apoyo a las autoridades del centro para iniciar en tiempo y forma cada ensayo, para que los integrantes del grupo no tengan problemas con los horarios de uso de regaderas y para que no pierdan su "toro", es decir, su comida, ya que esta es servida poco antes de las 5 p. m., y en algunas ocasiones, al término de la clase o el ensayo, ya no alcanzan alimentos. Las razones: los custodios olvidan

avisar quiénes están en teatro y quiénes podrían comer después del horario establecido; en ese mismo olvido, olvidan vocear a los integrantes del grupo de teatro, por lo que llegan tarde a la clase o no llegan. Olvidan avisar que la maestra de teatro —muchas veces voceada como la maestra de danza, pues, en sus palabras, "es lo mismo"— ya está en aduana.

Durante el montaje de la obra, se realizaron tres ejercicios de integración, reflexión, reconocimiento y agradecimiento. Para el primero, tanto el maestro Domingo como yo pedimos a familiares, amigos, amigas y artistas que nos apoyaran con un mensaje breve para el grupo de teatro del CEPRERESO de San Miguel de Allende, Gto. El mensaje de invitación fue el siguiente:

Estamos por cerrar un nuevo periodo de creación en la cárcel de San Miguel de Allende, Gto. Me gustaría invitarte a escribir una frase que le dirías a tu hijo, esposo, papá o hermano si estuviera en la cárcel (independientemente de si es culpable o inocente). Tu frase será compartida con alguno de los alumnos del taller de teatro. Creemos que las palabras tienen poder y, mediante ellas, podemos incidir en los procesos personales de las personas privadas de su libertad. Si quieres sumarte a esta iniciativa, puedes hacerme llegar tu frase antes del miércoles 20 de agosto. Gracias.

Los mensajes que se recibieron fueron variados: muchos contenían palabras de aliento; algunos eran frases sencillas como "esto también pasará" o "¿quieres hablar?"; otros incluían citas bíblicas o experiencias de vida. Los mensajes se entregaron a cada uno de los ppls de manera azarosa; ellos los abrían y los leían, hasta que Children los invitó a leerlos uno por uno en voz alta. Las emociones fueron diversas: hubo reacciones de agradecimiento; otras de incomodidad; algunas de risa y unas más de reflexión. Al final, todos nos agradecieron por la dinámica y por presentarlos con nuestros círculos externos.

El siguiente ejercicio surgió a partir de la necesidad de conocer las razones por las que acuden a los diversos talleres, en este caso, el de teatro. Por lo que les entregué un pequeño papelito en el que debían responder a dos preguntas: ¿por qué y para qué voy al teatro? Entre bromas cuestionaban qué tan sinceros podían ser; respondí que tan sinceros como quisieran, y así fue. El resultado fue muy grato; las respuestas fueron honestas y reflejan mucho de lo que, a lo largo de la investigación, se ha planteado. Son parte de actividades artísticas y culturales para obtener un beneficio; ninguno de ellos mencionó la reinserción social, pero sí hablaron de lo que Álvaro Mutis expresó como "robarle tiempo a la cárcel": olvidarse del encierro, divertirse, demostrar que son capaces de hacer algo distinto.

El tercer ejercicio fue, nuevamente, la lectura de una carta donde yo también respondía una pregunta: ¿qué hago aquí? —al interior del CEPRERESO dando una clase de teatro—. Hablé sobre la importancia de compartir y aprender en colectivo; las coincidencias entre sus respuestas y mi experiencia ahí dentro: por ejemplo, el encierro como una forma de desconexión con el exterior y una mayor concentración en el aquí y ahora. Sin celulares, sin interrupciones, sin distracciones. La posibilidad de demostrarme que soy capaz de incidir, a través del arte, en un espacio tan complicado como el carcelario.

Como conclusión, puedo decir que lo que se lee y se estudia sobre las prisiones poco dista de lo que se vive en ellas; sin embargo, la lectura y el estudio no son suficientes en comparación con lo que se ve, escucha y siente al estar en dichos lugares. Al vivir y reconocer las distintas violencias que el sistema ejerce sobre las personas privadas de la libertad y, en algunas ocasiones, la violencia velada que se experimenta al visitar dichos espacios: las revisiones; la falta de atención al trabajo que se realiza; los tiempos de espera mientras se es ignorado, y las respuestas molestas ante cuestionamientos como "¿sabes si ya vienen por mí?".

Por otro lado, es necesario enfatizar en la necesidad de seguir creando desde la privación de la libertad, pero sobre todo hacerlo desde una lógica horizontal y comunitaria, sin imponer formas o discursos. Acompañar y crear no es tarea sencilla, pues se cae en el deseo de salvar, ayudar o sanar a los ppls, o en la búsqueda de profesionalizarles mediante exigencias y disciplina, sin atender a sus deseos, necesidades y, sobre todo, a su realidad y formas de creación. Por lo tanto, el trabajo como tallerista en espacios de privación de la libertad es más que compartir conocimientos, atravesar procesos y lograr un producto final. Para mí, el trabajo creativo en privación de la libertad debe atender, en principio, el componente humano mediante la comprensión y la empatía: estar ahí para crear y compartir, pero también para escuchar, ver y generar un espacio de respeto, confianza, libre de cualquier tipo de violencia.

Carta 1 a los ppls.

Chavos… al parecer hoy es el último día que nos veremos por acá. No sé si me van a llamar de nuevo para algún taller o si algún día nos encontremos afuera. Mientras eso pasa, quiero decirles que no está siendo fácil cerrar este proceso. Como les dije desde las primeras clases, esto es algo que de verdad disfruto. Me gusta entrar, sorprenderme de su creatividad, de sus capacidades, ocurrencias, exigencias, etc. De conocerlos sin indagar en sus historias, en sus vidas o sobre sus familias, conocerlos desde el escenario, en el teatro, en ese espacio que nos hace ser y hacer lo que tenemos dentro y lo que no imaginamos que podemos ser. Les agradezco por poner tanto empeño en la obra, en los ensayos, en las clases.

Durante este proceso imaginaba cómo sería si este grupo estuviera afuera, cómo sería mandarles mensajes para disculparme los días que me pasé con los regaños, cómo sería mandarles notas o decirles las ideas, para mejorar la obra, que me pasaban por la mente y que me habría gustado saber en ese momento cuál era su opinión. Después de esto comencé a pensar en cómo debe sentirse desde adentro querer hablar, querer compartir algo que vieron, sintieron o escucharon con los de afuera y no poder hacerlo o no tener con quien compartirlo.
Me di cuenta del privilegio de la libertad...

Después, comencé a tratar de explicarme las razones por las que me está siendo difícil terminar este proceso y creo que es por qué a diferencia de una escuela, que uno vuelve el siguiente semestre y ve a sus alumnos… acá no sé si pasará, no los veré ser grandes actores, escritores, cantantes, o lo que sea que se imaginen… no sé si veré el fruto de una semilla que espero haya quedado sembrada en ustedes.

Deseo de todo corazón que alcancen la libertad, que sean libres afuera o adentro.
Si esa libertad tiene que ser encontrada adentro, deseo que encuentren amigos para hablar, para llorar, para reflexionar y compartir; que encuentren uno o muchos libros que los lleven a lugares

desconocidos, que los hagan verse de frente con ustedes mismos. Que disfruten los días de visita, el tiempo en la cancha, el trabajo en los talleres, la cocina, la comida. Que sigan haciendo teatro, música, que sigan bailando calabazeados, pintando, grabando, haciendo bolsas, que sean capaces de ver lo creativos que son, no desde el trabajo, no por el beneficio, sino por la capacidad misma de crear y disfrutarlo. Deseo que hagan de esta vida, una mejor vida para ustedes y para aquellos con la que la están compartiendo, generando espacios seguros, de respeto, de confianza, sin albures, sin violencia.

Si es afuera, deseo que no vuelvan a las malas juntas, que no busquen los caminos conocidos, que sepan que son capaces de mucho más de lo que les han hecho creer, que disfruten el tiempo con los que aman y que los aman, que vean y escuchen a todas esas personas buenas y sabias que conocen, que se encuentren con más personas que les den la mano cuando lo necesiten.

Yo la verdad llevo muchos años cuestionando la reinserción social, pues no creo que las personas seamos como masas moldeables que una institución pueda transformar. Pero sí creo en los procesos personales, en las experiencias, en la empatía, en la misericordia, en el perdón, en el arrepentimiento. Y eso deseo para sus vidas.

Gracias por ser un ejemplo de lo que ahora llaman resiliencia (capacidad de adaptarse a situaciones difíciles o perturbadoras, y de superarse ante ellas).

Si nos vemos en la calle salúdenme, si no los veo, si no los reconozco por no andar de naranja, salúdenme por favor, pónganme al día sobre sus vidas, preséntenme a su familia y me dará mucho gusto que mis hijos y mi esposo, conozcan a uno o varios de los alumnos de los que he estado hable y hable durante más de un mes.

Si vuelvo por acá a dar clases, anótense en el taller y sean puntuales, me va a dar MUCHO GUSTO continuar este proceso, iniciar nuevos proyectos juntos, volver a reírme y hacer otra vez… corajes con ustedes.

Ejercicio: Reconozco y agradezco

Ricardo: reconozco que te costó sumarte a la obra, pero agradezco que a pesar de todo estés en este proyecto. Gracias por tu apoyo, por tomar el tiempo, por ayudar en todo lo necesario para que nos salga lo mejor posible.

Turbo: Agradezco que siempre estés dispuesto a apoyar, buscar a los que faltan, ayudar con el vestuario, recortar a los animalitos. Reconozco tu disposición para ayudar y por eso muchas gracias

Chisqueao: Reconozco que no es fácil sumarte a la obra casi al final, agradezco tu disposición y las ganas que le estás echando. ¡ÁNIMO!

Gallo: reconozco su esfuerzo y disposición para estar en la obra. Gracias por echarle ganas a su dialogo, gracias por las risas que nos dio al darle el cachetadon a María.

Toño 2: agradezco que aun cuando no te toca decir algo durante la obra, te esfuerzas por hacer un buen personaje. Gracias por aplicarte y por ingenio en cada escena.

Marco: Gracias por ser tan buen líder con los ángeles, por aprender tan rápido tus diálogos. Reconozco tu talento y agradezco tu apoyo cuando nos estábamos quedando sin actores.

Deysi: Reconozco que a veces te cuesta mantenerte concentrada, pero agradezco que desde que iniciamos las clases has sido constante y disciplinada. ¡Gracias!

Chilanguillo: Agradezco que a pesar de no querer seguir en la obra, te volviste a incorporar. Reconozco tu ánimo y lo mucho que has mejorado en cada actuación.

Rafa: Reconozco tu sensibilidad para el arte y tu creatividad. Muchas gracias por estar comprometido con la clase y con la obra.

Toño 1: Gracias por no faltar a casi ninguna de las clases, por ser muy puntual y por no sacar de onda con el cambio de personaje. Reconozco tu esmero en cada escena. ¡Muchas gracias!

Orejas: Gracias porque, aunque te sumaste hace muy poco, veo tu ánimo y reconozco tu creatividad, empeño y ganas de hacerlo bien. ¡ánimo!

Quijadas: Reconozco tu actitud positiva, agradezco las bromas que en cada clase y ensayo ayudan a sacar risas y relajar el mal humor o la tensión. Gracias gracias.

Alexis: Reconozco lo responsable y puntual que has sido en cada clase y ensayo, agradezco la ayuda que les diste a quienes no saben leer y te felicito por aprenderte tus diálogos y todos los demás. ¡gracias, gracias!

Charro: Reconozco tu capacidad de liderazgo, tu experiencia y el empeño que desde un inicio le has puesto a tu personaje. Gracias por tus comentarios y consejos para mejorar la obra.

Gordo: reconozco tu creatividad, el ritmo y la enjundia que le echas al bailar, además de tu capacidad para improvisar y agradezco la energía con la que presentas a tu personaje.

Pillo: agradezco tu intensión por mantener la buena convivencia en cada clase, reconozco que aunque sea tarde, llegas a la clase y a los ensayos con muy buena actitud. ¡Gracias por el apoyo!

Mazapán: Reconozco tu esfuerzo y valor para cantar frente a todos tus compañeros. Agradezco que hayas aceptado el cambio de personaje y que le estés poniendo tantas ganas a la cantada.

Black: Reconozco que no ha sido fácil entrarle a la actuación, pero veo mucho esfuerzo y dedicación en cada ensayo. Gracias por no agüitarte y echarle muchas ganas.

Medrano: Gracias por ser la estrella de Belém con carácter de urgencia, por echarle tanta energía a la voz. Reconozco tu disposición para apoyarnos. ¡gracias!

Pollo Ronco: Reconozco que te habría ido muy bien actuando, pero agradezco el apoyo como staff y el haberte puesto las pilas para armar la estructura. ¡Al tiro y muchas gracias!

Rocha: ¡échale con la música! Gracias por estar atento con la bocina y la música. Reconozco que a veces te gana el relajo, pero reconozco el buen trabajo que haces como staff.

Tolin: Gracias por tu responsabilidad y empeño en cada clase desde el inicio. Reconozco tu esfuerzo, tu capacidad para improvisar y las ganas que le echas. ¡Ajuaaaa!

Papi chulo: Agradezco que haya puesto a bailar a todos los diablos, gracias por los buenos pasos que se echa. Reconozco que fue gracias a usted, que surgió la idea de que los diablos bailaran. ¡Échele!

Pirruris: Reconozco el empeño que le has puesto a tu personaje, agradezco que desde que tu uniste a la clase te comprometiste con aprender el dialogo, aun cuando no estabas o faltabas. ¡ánimo pirruris!

Kong: aquí nadie está enojado eeh… Gracias por sumarte a la obra, por la energía al bailar, por tu buen humor en cada clase y ensayo. Reconozco tu buena actitud y cómo eso ayuda para la convivencia.

Texto dramático: “Otra navidad canera”

Adaptación colectiva: Personas privadas de la libertad del CEPRERESO de San Miguel de Allende, Gto, y Cristina Solís.

Presentador

Estrella de Belem

José

María

Pastores

Sabios de oriente

Ángeles

Diablos

En el escenario:

(El pesebre: María, José, el niño dios como nacimiento de porcelana, conforme avanza la obra, se van descomponiendo. Mal sentados, María se quita el manto, José se arranca el bigote o barba, alguno de los dos termina sentado en el pesebre. Entra en traje negro y muy orgulloso el Presentador)

ESCENA I

Presentador:

“Ya llegaron los pastores

Que harán esta pastorela

Diablos y ángeles cantores

Están esta noche en vela.

Sólo por dar un momento

A cuantos que están aquí

De risa y mucho contento

Contaré lo que yo vi…

Estrella de Belem (Nunca sale de escena)**:** Que ha nacido hoy, en la ciudad de David, un Salvador, que es Cristo el Señor… ¡Escuchen todos: Ha nacido el Redentor!

(Entran los pastores cantando y bailando entre cumbia y reggaetón)

Los pastores a Belén

corren presurosos

llevan de tanto correr

los zapatos rotos.

ay, ay, ay, que alegres van

ay, ay, ay, si volverán

con la pan, pan, pan con la de, de, de,

con la pan, con la de,

con la pandereta y las castañuelas. (Bis)

(Uno de ellos se nota muy desanimado, molesto, incomodo con la presentación.

De pronto, se para en seco, los demás van bajando la voz y tratan de salvar la escena)

Pastor grinch:

¡No mamen! A mí ni me gustan las pastorelas, no sé ni pa qué me metí en esto… nomás porque estuvieron chinga y chinga. ¡Es más! A mí ni me gusta la navidad, me caga diciembre.

Pastor conciliador:

Tranquilo, nomás es un ratito, estuvimos ensayando un chingo ¡además acuérdate del premio! Si no nos sale chingón vamos a ganar pura fregada. 30 mil varos nomás por nuestras caras bonitas y buena actuación. ¡Órale! Vamos de nuevo…

(Se preparan, se ponen en su posiciones…)

Estrella de Belem: Que ha nacido hoy, en la ciudad de David, un Salvador, que es Cristo el Señor… ¡Escuchen todos: Ha nacido el Redentor!

Pastor grinch (Mientras habla, los demás actores pasan de estar en escena, a meterse al chisme, escuchando con atención)**:** ¡Me cago en diciembre! a la chingada el dinero, la pastorela, navidad y diciembre. Yo ya no voy a hacer NADA. (se comienza a quitar el vestuario, se dirige al público…) miren cómo los tengo. Se ve que les encanta el chisme, pues ahí les va… ¿quieren saber? me caga todo este relajito, porque la mayoría de las personas, por no decir que todos, usamos estas fechas solo para nuestra conveniencia y cosas personales ¿a poco no? (preguntando al público y al nacimiento) y no me vengan a mentir solo por convivir. Por ejemplo, los escuincles esperan diciembre porque dan chingo de dulces, galletas, los jóvenes y muchachos por los estrenos y regalitos, los señores glotones nomás piensan en atole, tamales, otros briagos nomás por el ponche con piquete y las señoras para presumirnos, y ustedes si muy contentotes con sus aguinaldos, pero nosotros aquí encerrados en la cárcel, pues no disfrutamos nada. El chiste es que por razones como estas no me gusta la navidad…

Pastor conciliado: Chale, pues sí está culero tu caso pero ya estamos acá, hay que seguirle. ¡Órale todos a sus lugares!

Escena II

Estrella de Belem: Que ha nacido hoy, en la ciudad de David, un Salvador, que es Cristo el Señor… ¡Escuchen todos: Ha nacido el Redentor!

Pastores (Tratando de retomar la escena, compostura, chismorrean hasta quedarse inmóviles junto con María, José y el niño que ya se ven más descompuestos)

Sabios de oriente (Llegan los tres bailando los Peces en el río versión corrido tumbado)

Sabio 1: ¿No mamen que ya nació?

Sabio 2: ¡wey! Ya estamos en escena, sosiégate, ponte en personaje.

Sabio 3: Les dije que, por estar con sus pendejadas, íbamos a llegar tarde.

(Voltean los tres a ver al público, se sorprenden y comienzan sus diálogos)

Sabio 1: Melchor. Me pregunto ¿Cómo será el recién nacido?

Sabio 2: Debe ser especial, sin duda. Hemos recorrido un largo camino, y algo en mi corazón me dice que estamos a punto de presenciar un milagro.

Sabio 3: He traído oro, símbolo de su realeza. Él es el Rey de Reyes.

Sabio 2: Yo he traído incienso, como señal de su divinidad. Este niño será grande.

Sabio 1: Y yo, mirra, en reconocimiento a su humanidad.

LOS TRES: veamos entonces la estrella y que nos muestre al recién nacido.

(Sabio 1 y sabio dos comienzan a cuchichear)

Sabio 1: ya wey, yo creo que debemos decirles.

Sabio 2: Ya cállate, nos van a regañar, ahí está la maestra y la técnica, sigue caminando como rey mago

Sabio 1: ¿Pues no que no?

Sabio 2: ¿Qué no que?

Sabio 2: Pues que no somos reyes, ya ves lo que vimos en clase. Hay que decirles.

Sabio 1: Nel, yo no… ¡vas! (lo empuja al frente)

Sabio 3: ¿Qué desmadre traen? En esta escena nomás tenían que caminar y ni eso les sale.

Sabio 2: (Hablando al público como todo un orador): Respetable público, nosotros no somos ni reyes, ni magos. Somos unos simples ppls del cereso de San Miguel y no lo digo yo, ya lo dijeron hace unos años: “Llegaron por entonces a unos ppls que se dedicaban a la mafia”

Sabio 1: “¿Dónde está el rey de los judíos que ha nacido? Porque vimos su estrella en el oriente y hemos venido a adorarle.”

Sabio 3: A ver a mi me queda una duda, porque la mera verdad yo prefiero ser mago y rey. Eso sí suena perrón, acá de caché, como de: Buenas noches soy el señor Gaspar Enaide, en mi reino me dedico a la magia. Porque a ver… en el cereso de San Miguel ¿de que sirve la sabiduría?

Sabio 2: Yo creo que ha de servir de mucho, escuchar también ayuda ¿a poco no? Yo me acuerdo de lo que me decían unos viejos lobos de mar, me enseñaron a corretear la chuleta, a ser responsable y valorar lo que la vida me dio, pero sobre todo a no dejar abajo a ningún valedor.

Sabio 1: Siempre hay personas que desde morros nos tratan de dar buenos consejos, pero somos tan necios que nos entran por un oído y nos salen por el otro, y por no taparnos uno, aquí estamos

Sabio 3: ¡a huevo! Como Don Albertino que me enseñó a trabajar, a ser responsable y a valorar lo poco que la vida me da. Me decía que en la familia nadie se queda atrás ni se olvida. Y pues a agradecer a los que se nos dio y no andar maldiciendo las cosas ni las personas. Pero en ese tiempo ni lo escuché.

Sabio 1: Así mero, cada segundo cuenta para poder salir adelante ante cualquier problema porque al final del día somos nosotros los dueños de nuestras acciones y decisiones ¿a poco no?

Sabio 2: (salen de la conversación y se sorprenden) ¡No mamen! Ahí está la maestra ya nos echo sus ojotes y la técnica, no nos vaya a quitar los pinches bancos y los lavaderos. Pónganse en su lugar, a darle.

LOS TRES: Que nuestra fe nos guíe a lo largo de este viaje.

(se acomodan en el nacimiento, en este momento algunos pastores están sentados, María y José echando relajo entre ellos, un pastor jugando con un borrego).

Escena III

Estrella de Belem: (con menos ánimo, se le olvida medio dialogo) ¡Escuchen todos: Ha nacido el Redentor!

(Aparecen los ángeles en fila, muy ordenados y blancos, con las manitas en oración al pecho, se acomodan para iniciar a cantar con voz angelical)

ANGELES:

Es navidad la tierra celebra

El rico y el pobre compartirán

La dicha y el gozo que aquel día

Cristo Jesús nos vino a daaaaaaaar

Ángel 1: DAAAAAAAAAAAAAAARRRRRRRRR

Ángel 2: No mames esté cabrón siempre ha cantado bien chingón, en lugar del premio por la pastorela, lo deberíamos meter a la voz México ¿30 mil varos qué? Con este sacamos hasta el millón.

Ángel 3: ¡Imagínate!

Ángel 4: Ya va la otra canción, acomódense.

Ángel 2: ¡Chale! Yo no sé por qué acepté ser ángel, la neta es que yo nunca he sido bueno… no soy bueno para cantar, no soy bueno para bailar…

Ángel 5: naaaah ¿pues quién es bueno bueno, así que tu digas: uuuuy que bueno?

Ángel 2: ¡Mi abuelita carnal! … ella para que veas, es re buena. Así toda gordita y viejita, ella era la que todo el tiempo me decía que no anduviera con las malas juntas porque me iban a llevar por malos lados. Y pues ya sabes, yo en vez de hacerle caso le decía de cosas. La neta hasta hubo varias veces que le llegue a decir tanta cosa que hoy me da pena hasta acordarme, nunca se lo dije estando bueno, pero lo dije. La mera verdad me arrepiento de nunca haberla entendido, y pues si un día Dios me llega a dar licencia para salir de este lugar, le voy a reparar todo el daño que le hice.

Ángel 5: Chale carnal, ya hasta me hiciste acordarme de la mía, ella era la única persona que se preocupaba por mi, me mandaba mensajes en la mañana y en la tarde, nomás para ver cómo estaba. Un día me preguntó ¿qué quieres que te regalé? Y pues a mi siempre me había gustado Mickey mouse. Entonces se fue al gabacho y me trajo uno, en su caja toda chingona, original, directito de Disney. El regalo me llenó de vida, me sentí feliz feliz cuando lo recibí.

Ángel 2: (Poniendo atención y conmovido, se da cuenta que se están perdiendo en la obra) ¡YA! Venimos a cantar y no a estar chismorreando, a cantar se ha dicho.

Ángel 1: (se pone en modo cantante famoso) comienza a cantar:

Él todo lo apunta, él todo lo ve

Te sigue los pasos estés donde estés

Santa Claus llegó a la ciudad

Te observa cuando duermes

Te mira al despertar

No intentes ocultarte de él

Pues siempre te verá

Él sabe de ti, el sabe de mí

Él lo sabe todo, no intentes huir

Santa Claus llegó a la ciudad

Santa Claus llegó a la ciudad

Santa Claus llegó a la ciudad

(Los ángeles se acomodan en el nacimiento. Pastores y sabios se empujan se cambian de lugar)

José: ahorita vengo, voy por unos cigarros (sale del nacimiento)

ESCENA IV

Estrella de Belem: (con hartazgo y voz molesta) ¡Escuchen todos: Ha nacido el Redentor!

(Aparecen los diablos desde el fondo del foro, caminan entre el público con música de terror)

Diablo 1: Tenemos que impedir a como dé lugar que los pastores y los reyes magos lleguen a su destino.

Diablo 3: ¿De qué hablas? Tráete unas caguamas bien elásticas para ponernos hasta las chanclas ¡ándale inútil!

Diablo 2: ¡Ya! Déjense de mamadas, además nunca pinches pones atención, acaban de explicar no son reyes ni magos, son los ppls del CERESO de San Miguel.

Diablo 3: ¡no, no, no! Hasta las chanclas ¡dije!

Diablo 1: Lo único que nos toca hacer es desviar del camino a los pastores y los sabios esos de oriente…

Diablo 2: ¡Tenemos que confundirlos! Hay que cambiar las señales para que tomen el camino equivocado.

Diablo 3: Ttttssss ese fue el que yo tomé hace años… me desvié del camino por andar de chupa trapos y no poner atención en las señales, andaba todo alcoholizado….pero ¡ahora sí! Nos vamos derecho a desviar a esos infelices pastores "echisos" ¡síganme los malos!

Diablo 1: Yo me voy a poner todo sentimental, hasta me hicieron acordarme de cómo le entré a las drogas y el alcohol por una decepción amorosa y pues valí madres. Me quedé sin amigos, sin familia y en la cárcel.

Diablo 2: ya que andamos en las confesiones yo me fui por otros rumbos después de un derrumbe, que digo derrumbe, un desmadre familiar, pero pues contarlo está cabrón. A ver si para la próxima me animo.

Diablo 3: bueno, bueno ¡ya déjense de mamadas! ¿dónde están las caguamas?

Diablo 1: ¡deja terminar! Yo creo que las cosas pueden cambiar, en un futuro no muy lejano… ya ves cómo dicen: hasta nos vamos a poder reincorporar a la sociedad como mejores personas. Yo sí quiero recuperar el cariño y la confianza de mi familia.

Diablo 3: Uuuuy hasta me vas a hacer llorar… ¡ya hasta se me fue la sed con tanta cursilada!

Diablo 2: todo fuera como que hubiera señales pa todo y pa todos.

Diablo 1: Capaz que sí hay pero ni les ponemos atención.

Diablo 3: ¡O nos las cambian culeros!

ESCENA V

(Vuelve el presentador que no estuvo en escena y que no se enteró de todo el relajo)

Presentador:

Estimado público, agradecemos su atención

esperamos hayan disfrutado esta función.

Los pastores cantan villancicos

Buscan presurosos al niño nacido

Llaman a José y a su esposa María

Con cantos y coplas alegran el día.

Pastor grinch: Pinche día culero…

Pastores: ¿Ya vas a empezar cabrón?

Ángel 1: a mi la neta sí me gusta, no es como antes, pero hay que encontrar dentro de lo malo, algo bueno. Acá adentro la navidad se pasa entre cuetes, ruido y el relajo de los que se divierten afuera y nomás nos toca escuchar a lo lejos. Para qué mentir, uno aquí encerrado y sabiendo lo que está pasando allá afuera, pues se siente re feo, uno quisiera estar con su familia allá afuera. Pero al menos ese día, no hay frijoles con piedra, comemos ensalada de manzana, ponche, a veces hasta mole. La comida siempre reanima, pero lo que sí estaría chingón sería hablar más

rato por teléfono o hasta más noche, aunque le marquemos a todo el árbol genealógico como dicen unos, pero pues si no es en estas fechas ¿cuándo? ….

Diablo 3: ¡quiere llorar, quiere llorar! ¡Mejor saquen las elásticas para brindar!

Sabio 2: ¡mejor saquen los buenos deseos!

(Cada quien comparte una palabra y al final todos cantan y bailan: Pero mira cómo mueve la panza Santa Claus)

Presentador
Estrella de Belem
José
María
Pastores
Sabios de oriente
Ángeles
Diablos

En el escenario:
El pesebre: María, José, el niño dios (como nacimiento de porcelana, conforme avanza la obra, se van descomponiendo. Mal sentados, María se quita el manto, José se arranca el bigote o barba, alguno de los dos termina sentado en el pesebre)

Entra en traje negro y muy orgulloso el Presentador

ESCENA I

muy buenos días tengan todos ustedes, estimado publico
Presentador: me enorgullese anunciar que:
"Ya llegaron los pastores
Que harán esta pastorela
Diablos y ángeles cantores
Están esta noche en vela.
Sólo por dar un momento
A cuantos que están aquí
De risa y mucho contento
Contaré lo que yo vi...

Estrella de Belem (Nunca sale de escena): Que ha nacido hoy, en la ciudad de David, un Salvador, que es Cristo el Señor... ¡Escuchen todos: Ha nacido el Redentor!

Entran los pastores cantando y bailando entre cumbia y reggaetón:

Los pastores a Belén
corren presurosos
llevan de tanto correr
los zapatos rotos.
ay, ay, ay, que alegres van
ay, ay, ay, si volverán
con la pan, pan, pan con la de, de, de,
con la pan, con la de,
con la pandereta y las castañuelas. (Bis)

La mayoria de las personas, por no decir que todos usamos estas fechas desembrinos solo para nuestra conveniencia y casos personales da pena no? seamos sinceros y no me vengan a mentir solo por convivir.

Por ejemplo: Los encuinetes solo esperan diciembre porque dan chingo de dulces y galletas.

Los jovenes y muchachas por los estrenos y regalitos

Los señores glotones nomas piensan en atole y tamales otros briagos nomas por el ponche con piquete

y las señoronas para presumirnos lo buen amantes de ocación que somos y así varias co[illegible]

Ampliar el documento

Y a todos se nos olvida que estas ~~fechas~~ Fechas son de convivir, compartir, perdonar y darse amor y así todos entrar en el Reino del cielo..... A no, no, no yo no puedo entrar ahí pero el chiste es que por razones como estas no me gusta la navidad.

pero dentro de lo malo, pes algo bueno

llamado Alvertino
Aprendimos de un gran Señor A trabajar y Ser
responsables y valorar lo poco q la vida nos da
y q la familia significa q nadie se queda
atras ni se olvida, Que al Final del dia
tenemos q agradecer x los seres dio y nunca
maldecir las cosas ni a las personas, que
cada segundo cuenta para poder salir adelante con cualquier
problema por que al final del dia somos nosotros los dueños
de nuestras acciones y desiciones,
siempre hay una persona que desde muy chicos nos guian
por buen camino pero hay veses que a pesar de los
buenos consejos que nos dan nosotros tomamos malas decisiones,
pero ahora despues de tantas malas decisiones comprendemos
que tantas veses que ellos nos reprendieron eran para nuestro
viencstar.

Sabio 3: Siempre hay personas que desde morros nos tuvo de duros buenos consejos, pero somos tan necios que nos entran por un oido y nos salen por otro y por no hacerles caso a esos

Jerusalen unos sabios de Oriente que se dedicaban al estudio de las estrellas, y preguntaron"

Sabio 2 "¿Dónde está el rey de los judíos que ha nacido? Porque vimos su estrella en el oriente y hemos venido a adorarle."

Sabio 3: A ver a mi me queda una duda, porque la mera verdad yo prefiero ser mago y rey. Eso sí suena perron, acá de caché, como de: Buenas noches soy el señor Gaspar Enaide,en mi reino me dedico a la magia. Porque a ver... en el reclusorio oriente ¿de que sirve la sabiduría?

Sabio 2: Yo creo que ha de servir de mucho, escuchar también ayuda ¿a poco no? Yo me acuerdo de un gran señor: Don albertino, me enseñó a trabajar, a ser responsable y a valorar lo poco que la vida me da, me enseñó que la familia significa que nadie se queda atras ni se olvida, y que al final del día tenemos que agradecer a los que se nos dio y nunca maldecir las cosas un las personas.

Sabio 1: ¡A huevo! Cada segundo cuenta para poder salir adelante ante cualquier problema porque al final del día somos nosotros los dueños de nuestras acciones y decisiones ¿a poco no?

Sabio 3: Así mero, siempre hay personas que desde que somos chicos nos guian por buen camino pero a veces, a pesar de los buenos consejos que nos dan, pues nosotros tomamos mañas deciciones y ahora después de tantas malas decisiones... comprendemos que tantas veces que ellos nos reprendieron era para nuestra bienestar.

Sabio 2: (salen de la conversación y se sorprenden) ¡No mamen! Ahí está la maestra y ya nos echo sus ojotes. Ponganse en su lugar, a darle.

LOS TRES: Que nuestra fe nos guíe a lo largo de este viaje.

(se acomodan en el nacimiento, en este momento algunos pastores están sentados, María y Jose echando relajo entre ellos, un pastor jugando con un borrego).

Escena III

Estrella de Belem: (con menos ánimo, se le olvida medio dialogo) **¡Escuchen todos: Ha nacido el Redentor!**

(Aparecen los ángeles en fila, muy ordenados y blancos, con las manitas en oración al pecho, se acomodan para iniciar a cantar con voz angelical)

ANGELES:

Sabio 2 y escuchar ayuda en mucho yo me acuerdo de lo que me decían unos viejos labios de mar, me enseñaron a aprender la chuleta a ser responsable y valorar lo que la vida me dio, pero sobre todo a no dejar en abajo a ningun vellador.

Angel 1: (Poniendo antención y conmovido, se da cuenta que se están perdiendo en la obra) ¡YA! Venimos a cantar y no a estar chismorrenado, a cantar se ha dicho.
(se pone en modo cantante famoso) comienza a cantar:

Otro año ya se ha ido
Cuántas cosas han pasado
Algo hemos aprendido
Y algo hemos olvidado
Pero dentro, aquí en mi alma
Nada nada ha cambiado
Siempre te tengo conmigo
Sigo tan enamorado
Las lucecitas de mi árbol
Parece que hablan de ti

(Los ángeles se acomodan en el nacimiento. Pastores y sabios se empujan se cambian de lugar, José se salió del nacimiento diciendo: ahorita vengo, voy por unos cigarros)

ESCENA IV

Estrella de Belem: (con hartazgo y voz molesta) **¡Escuchen todos: Ha nacido el Redentor!**

(Aparecen los diablos muy concentrados, en personaje, perfectamente acomodados).

Diablo 1: ~~Tenemos que impedir a como dé lugar que los pastores y los reyes magos lleguen a su destino.~~ andale inutil trate otras cahuamas bien elasticas para poverbas asta las Chanclas

Diablo 2: Nunca pinches pones atención, Acaban de explicar que Mateo dijo que no son reyes ni magos, son sabios de oriente.

no no no astales Chanclas ~~Lemonades~~

Diablo 3: Tenemos que impedir a como dé lugar que los pastores y los sabios del reclusorio oriente lleguen a su destino.

Diablo 2: ¡Tenemos que confundirlos! Hay que cambiar las señales para que tomen el camino equivocado.

Diablo 1: Ttttssss ese fue el que yo tomé hace años... ~~el desvío de mi vida ocurrió después de mucho~~ me desvie ^ andar de chupa trapos ~~con mi~~ ~~novia, fue muy fuerte y pues me llevó a consumir drogas, alcohol, a juntarme con personas que se decían mis amigos, que me iban a apoyar si algún día me pasaba algo. Me confié de ellos y pues llegué hasta aquí. Esos que se decían mis amigos no están y nunca pensé terminar en prisión.~~

me desvie del camino ^ andar de Chupa trapos y no Poner Atencion en las señales y andaba alcolizado pero ahora si nos vamos derecho a desviar a esos infelices pastores hechizos sigammen los malos

El desvio de mi vida ocurrio Cuando tuve una desepcion amorosa fue muy fuerte esto me llevo a Comenzar a consumir drogas, alcohol a juntarme con personas que decian que ellos me iban a apoyar si algun dia me pasara algo, me confie de ellos y ahora que estoy aqui, esos que se decian ser amigos no estan ademas de haber tenido un desplome familiar esto empeoro las cosas Poque Pues nunca pense terminar en prision sin embargo confio enque las cosas puedan Cambiar en un futuro no muy lejano y pueda reincorporarme ala sosiedad Como una mejor persona y recuperar el Cariño y lo mas importante la Confianza de mi familia.

/ /

la navidad cancela pes es de que se Escuchan truenos mucho Ruido de que Afuera se Diviertan y Uno aqui enserrado se siente feo quisiera uno estar con su familia pasando todos juntos en Familia.

Compartir el documento

Marco Antonio Sanchez Estrada
Luis Enrique Bolton Garcia
Javier Eduardo Briones Guzman
Carlos Alberto Estrada Dominguez
Fabian Alejandro Velazquez Vega
Omar Cuevas Gonzalez
Ricardo Giovanni Gonzalez Sanchez
Ricardo Otero Lona
Fernando Cuevas Aguilar.
J Luz Nuñez Estrada.
José Alejandro Morales Cabrera
Adrian Reyno Cruz

- J. Jesus Mendoza Molatore
- Marcelino Rincon Ille
- Braulio Israel Monroy
- Guillermo Corea Leon
- Guillermo Espitia Alvarado
- Jose Isaac Juarez Suarez
- Erasmo León
- Jose Guadalupe Martinez
- Jose Diego Buenrostro Ramirez
- Rafael Quintana Colorgo
- Sergio Vargas Romero
- Alexis Rojas Verajos
- Jorge Omar Gonzalez Romero
- Antonio Ramirez Gutierrez
- Luis Enrique Aguilar Medina

Carta 2 a los ppls

Hace unos meses leí sobre un maestro que daba clases de teatro en una cárcel gringa, durante una de sus sesiones, uno de los alumnos le preguntó ¿tu qué haces aquí? Y esa pregunta la he traído en la mente. Aunque más que la pregunta, la respuesta. ¿Yo qué hago aquí?. Así como ustedes debían responder ¿por qué y para qué vengo al teatro? Yo quiero responder ¿qué hago aquí?

La respuesta resumida es: hago lo que me gusta, compartir y aprender. Descubrí al leer sus papelitos que a mí también me pasa cómo a muchos de ustedes "me desconecto de mis problemas, me demuestro que soy capaz de hacer esto, me distraigo y sobre todo, aprendo de ustedes y con ustedes.

En mi carta del año pasado les decía que cuando me voy, me quedan muchas cosas por decir y qué imaginaba como sería poder mandarles mensajes o whatsapps, para decirles: "Felicidades por un gran ensayo", "Perdón, no nos dejan entrar, pero llegamos puntuales, perdón por hacerlos esperar." Disculparme con la sección 8 cuando no los bajan y hacerles saber que sí pregunto por ustedes. Mandar mensaje cuando no llegan a la clase para saber si están bien o qué les pasó. Preguntarles: ¿cómo estás?, decirles: te noté preocupado, no ensayaste como siempre lo haces ¿está todo bien? Y quizá hasta tener tiempo para conocerlos más, saber de sus familias, sus gustos, intercambiar ideas para mejorar la obra, y una que otra regañada por no llegar o por el relajo que estuvieron haciendo.

Dicen por ahí que todo tiene su tiempo, sepan que todo esfuerzo tiene recompensa, salgan a escena disfruten, compartan y demuestren que son capaces de hacer sentir algo positivo, reír, conmover, y hacer sentir orgullosas a sus familias. Y si no están aquí sus familiares, sepan que tanto el maestro Domingo como yo, estamos orgullosos de ustedes. Han hecho un gran trabajo, así que ¡MIERDA!

Texto dramático: “Bola de miserables”

Adaptación colectiva: Personas privadas de la libertad del CEPRERESO de San Miguel de Allende, Gto, Cristina Solís y Domingo Soler.

-Hombre trabajador

-Juan Valerio

-Custodio

- Javier

- Fátima

- Trabajadora 1

-Trabajadora 2

-Supervisora

-Mujer de la iglesia

-Madrota

-Coty

-Milagros

-Tenoch

-Mauricio

-Policías (4)

-Presentador de TV

-Corresponsal

-Camarógrafo

-Entrevistado

-Coro

ESCENA 1:

(Sonido de ciudad, claxon, tráfico, barullo. Entra el coro -unos sentados y otros de pie a un lado del escenario-. Los actores entran marcando una cuadrícula, apresurados, agotados, perdios. De entre la multitud camina hacía proscenio el hombre trabajador)

Hombre trabajador: Por la mañana yo me levanto, No me dan ganas de ir a trabajar
Subo a la combi voy observando, Que toda la gente comienza a pasar, Por la avenida va circulando el alma obrera de mi ciudad. Gente que siempre esta trabajando Y su descanso lo ocupa pa′ soñar, Pa' soñar carnal
Después de ocho horas de andar laborando, desesperanza se siente en el hogar, pues con la friega que hay a diario, ya no alcanza pa′ progresar Y así han pasado decenas de años
Pues en un mundo globalizado ¡La gente pobre no tiene lugar!

(Suena música de panteón rococo (sin letra) arman un slam. Corte de la música, aparece desde el fondo el custodio y avienta a Juan)

Juan: ¡Fue sólo un paquete de pan!

Custodio: ¡Aquí y en China eso es robar carnal!

Juan: Es por necesidad. Mi hermana no tiene que comer, su niño se muere de hambre, está muy enfermo y nadie nos quiere dar trabajo.

Custodio: Eso dicen todos haraganes, flojos, vividores. De hambre te vas a morir si no aprendes, la ley es la ley. Aquí te espero de regreso, lárgate pinche roba panes, traga cuando hay, estira la mano, raspa cazuelas.

(Entran varios actores a escena y en espiral alrededor de Juan, que está de rodillas, le gitan: Una vez ladrón siempre ladrón, rata, limpia cazuelas, hambriado, carta de antecedentes NO PENALES, ratero, rata, malilla, ¡tu que robas panes!) (Vuelven a sus lugares)

Juan: (está de rodillas, se levanta poco a poco) Que bien, por fin libre. Después de 20 largos años encerrado por un miserable paquete de pan ¿Libre? Yo creo que ni tanto, pues con esta mendiga carta de antecedentes que me cargo nadie me va a dar trabajo, nomás malas caras. ¿Cuál es el precio de mi libertad? Tengo vergüenza, tengo miedo de caer, pero tengo que cambiar… órale reinserción social ¡haz lo tuyo!

Mujer de la iglesia: ¿Busca dónde dormir joven? Venga, en el templo damos café, pan, comida y tenemos colchonetas para el necesitado. Dios no hace acepción de personas, Cristo te ama hermano.

Juan: ¿Me ama? Sí como no y por qué no estuvo en la celda conmigo. Ahí se olvidó de mi, si viera como la viví.

Mujer de la iglesia: Tal vez... pero ahora estás aquí. (Le da una Biblia). Solo falta que lo aceptes y te decidas a conocerlo, abre tu corazón y él entrará, anda, ven, vamos al templo.

(La mujer se va. JUAN abre la Biblia, saca unos billetes. Se los guarda, en el camino su consciencia lo acusa)

Juan: Ya no soy ese hombre, no importa lo difícil que sea, no puedo volver a robar ni mucho, ni poco… ya no. ¿Y ahora? ¿por dónde se empieza?

(Regresa a buscar a la mujer, deja el dinero y a acepta la oferta. Sale de escena y vuelve al escenario con una caja llena de chocolates, cacahuates, paletas)

Juan: si mire damita, caballero, le venimos ofreciendo lo que viene siendo la rica y saludable botana, para tener energía, para el joven, para la señorita, para el niño, 10 pesos le vale, 10 pesos le cuesta… semillas, cacahuates, pistaches, llévele, llévele….

(Le entrega al público y al coro que se encuentra sentado en dos grupos a los lados del escenario, sale Juan por el lado izquierdo del escenario)

ESCENA 2:

(Entran tres mujeres a escena, dos tomadas del brazo, una más detrás de ellas)

Trabajadora 1: Ay ¿ya la viste? Que barbaridad, Fátima cada vez se ve peor, toda desganada, apestosa… si sigue así, a ver si no la corren.

Trabajadora 2: Tu cómo trabajas por gusto y no tienes hijos que mantener, pero nosotras, para nosotras las madres solteras, la cosa está mas difícil. Sólo pagan miserias...¿Qué vas a comprar... ¡Hasta el aire te quieren cobrar!

Trabajadora 1: Mírala, ya está mandando mensajes… yo creo que Fátima trae novio, vente vente… ¡A ver manita que te mandaron, qué chisme nos tienes hoy! Ándale, cuéntanos ¿ya traes novio? Para que te saque de pobre… que buena falta te hace.

Fátima: Como siempre de chismosa, andas nomás tonteando con todo el mundo.

Mis llamadas, mensajes y whatsapps son siempre de mi hija, por mi hija, para mi hija. Ni tiempo de andar de loca tengo… como tu comprenderás.

Supervisora: ¡Fátima! No puedo creer tu falta de responsabilidad... te la pasas en el teléfono, todo el día ahí pegada y además mira cómo vienes, mira nada más esas fachas, hueles mal, estás fatal.

Hoy ¿qué me vas a inventar? Una nueva enfermedad, alguna tragedia con tu hija… otro de tus perros atropellado, ni en la rosa de Guadalupe nos hacen llorar tanto… Estás despedida.

Fátima: ¡NO, Por favor! Tengo 5 hijos que mantener y 2 perros, trabajaré los fines de semana, me quedaré hasta tarde todos los días, pero no me despida, por favor, no me despida. Todo lo que ganó lo mando para mi niña, es la más chiquita.

Supervisora: Deja de hacerte la víctima, basta de hacerme perder el tiempo. Espero tu renuncia ¡ya! ¡para hoy!

Fátima: Por favor… por favor… no me haga esto. Necesito el empleo para poder solventar los gastos de mi hogar.

Supervisora: No me interesa, estás despedida.

(Fátima camina triste y preocupada)

Trabajadora 1: Ay Fátima con esa facha y esa piel color cartón, a ver cómo te va a ir manita.

Fátima: Déjame en paz, vieja chismosa.

(Fátima sigue caminando, y se encuentra con una mujer)

Madrota: Hola mi niña ¿te leo la mano? ¿quieres saber tu suerte? (Susurra) estás muy guapa para andar tan mal vestida y apestosa, tengo un trabajo para ti… es una casa de bien, solo tienes que mantener contentos a los clientes. Casa, cama, comida y propinas, todo eso nada más por tu carita bonita mamacita.

(Fátima sigue a la mujer y aparece el policía)

Javier: ¿Andas trabajando? ¿a estas horas y en esta zona? ¿prostituta o ladrona? ¿o las dos? Te vas a tener que ir conmigo chamaca, porque por aquí las de tu calaña no son bienvenidas.

Fátima: ¡No! ¡soy una buena mujer! ¡tengo hijos! ¡Tengo una hija chiquita! Déjeme ir por ella, solo vine por acá porque una señora me ofreció trabajo.

Javier: ¿una señora? ¡aaaah! la loca esa que lee la mano, uuuy, seguro trabajas en esa casa y yo sé lo que pasa ahí. Pronto les vamos a caer y directito pa la cárcel ¡ahí es donde deben estar, bola de viejas locas!

(La jala y comienza a tratar de esposarla entre forcejeos)

Fátima: No, no, no, de verdad que yo no sé nada de eso, yo apenas iba para allá…

(Juan aparece e interviene para ayudar a Fátima)

Juan: ¿Qué le pasa? ¡aguante! ¿pues qué hizo? La está lastimado.

Javier: ¡Qué te importa! Vete de aquí.

Fátima: ¡MI HIJA ¡MI HIJA! Ayuda, mi niña está en Tláhuac!... ahí me la están cuidando, vaya por ella por favor, vaya por ella…

Javier: Cállate ¡deja de gritar! ¡me vas a reventar un oído!

Fátima: en el paradero, ahí va a estar, en el paradero ¡ayúdame por favor! Coty, vaya por mi Coty por amor de Dios.

Javier: Más vale que dejes de hacerte el héroe y te vayas de aquí rapidito o ¿la quieres acompañar? Esta ladrona o prost… o las dos, se va conmigo y lo que le pase o le deje de pasar, no es asunto tuyo. ¡Una más, una menos!

Fátima: ¡Maldito bastardo suélteme ya!

Javier: Vas a hacer lo que yo te diga y más vale que te calles. Vámonos y tu lárgate o te encierro por ladrón o por lo que se me ocurra…

Fátima: ¡Ni siquiera una muerta de hambre lo haría con un animal!

Javier: Vamos a ser más de tres mi chula…

ESCENA 3:

CORO 1

Canción para un niño de la calle, Residente.

(Entra el coro caminando marcando una cuadrícula, todos van con la cabeza mirando hacía abajo y cantando desganados)

Todo lo toxico de mi país a mí me entra por la nariz

Lavo autos, limpio zapatos

Huelo a pega y también huelo a paco

Robo billeteras pero soy buena gente, soy una sonrisa sin diente

Lluvia sin techo, uña con tierra

Soy lo que sobró de la guerra

Un estómago vacío, soy un golpe en la rodilla que se cura con el frío

El mejor guía turístico del Arrabal

Por tres pesos te paseo por la capital

No necesito visa pa' volar por el redondel

Porque yo juego con aviones de papel

Arroz con piedra, fango con vino

Y lo que me falta me lo imagino

No debe andar el mundo con el amor descalzo

Enarbolando un diario, como un ala en la mano

Trepándose a los trenes, canjeando-nos las risas

Golpeándonos el pecho con un ala cansada

(Para la música y se quedan todos congelados, entra Coty)

Coty: Chicles, chicles, cómpreme un chicle don, 5 pesos…

(Uno a uno les ofrece chicles: ofrece, deja de estar congelado, responde y sale de escena. se quedan en escena: Juan, Milagros, Tenoch y Coty)

Milagros: ¿Cuánto llevas? ¡Ya no llores mocosa! Quiero a mi mamá, dónde está mi mamá… ¡ya no te aguanto! ¡Ni para vender chicles sirves!

Tenoch: Deberíamos venderla... Yo tengo un compadre que me puede pagar mucho por ella….

Milagros: Te voy a dar razones para que llores de verdad ¿quieres llorar? Ahorita vas a ver…

Juan: ¡Déjenla en paz! ¡No le peguen!

Tenoch: ¿Quién eres tú? A mí no me vengas a decir que hacer, lárgate de aquí ¡lárgate!

Juan: ¿Eres Coty? tu mamá…. Tu mamá, no va a poder venir por ti...

Tenoch: Ahora resulta que nos la enjareto, vieja irresponsable ¿se largó con un hombre? Así son todas ¡viejas locas! Pero no, no, no ¡Aquí no somos asilo ni niñeras! ¡Págame!

Juan: Su mamá me pidió que viniera a buscarla, así que déjala… se va a ir conmigo.

Tenoch: Mira carnalito, te voy a hablar derecho: Llevamos meses cuidando a esta chamaca, inservible y llorona que nomás estorba. ¿Quién me va a pagar todo lo que le invertí? Me pagas o se queda aquí y ahí sí voy a sacar un buen varo, porque es tonta, pero nada fea, inservible, pero de buen ver, y ya casi es una señorita y esas las pagan bien. Ponle precio…

(Agarra a la niña)

Juan: Suéltala, suéltala…. Suéltala o te…

Tenoch: A ver, déjate venir, a ver si muy muy ¿tu para qué la quieres?

(Suena una sirena al fondo, Milagros y Tenoch salen corriendo, el escenario se queda vacío por algunos segundos)

ESCENA 4:

(Mauricio se encuentra en el coro que está a los lados del escenario, se levanta de su silla, camina, queda de espaldas al público, saca una pancarta)

Mauricio: No venimos a pedir. Venimos a exigir justicia. ¡Por nuestros desaparecidos! ¡Por nuestras muertas! ¡Por los periodistas! ¡por las madres buscadoras!

(El coro y los actores entran a escena, poco a poco y se forma una manifestación, todos gritan: justicia, justicia, justicia. Bajan la voz, la manifestación sigue en silencio, todos gesticulando la palabra justicia, pancartas y brazos arriba)

Coty: ¿Por qué no podemos quedarnos? Tanto tu como yo queremos justicia ¿por qué desconfías? ¿Acaso nosotros no tenemos voz?

Juan: Parece que no ves las noticias, parece que no sabes en qué país vives, ponte a gritar ¿y luego qué? ¿ya viste al que está ahí gritando, sabes dónde va a terminar? …. Los activistas terminan en fosas, los periodistas terminan en fosas, las que buscan justicia, las que buscan a sus hijos ¿Quieres nombres? Digna Ochoa, Marisela Escobedo, Rubén Espinosa, Nadia Vera, Homero Gómez ¿quieres más? Puedo seguir y seguir…

Coty: Pues entonces agrega a mi mamá, agrega a mi mamá a esa lista ¡Nos falta Fátima! La mataron por pobre, la mataron por ser mujer, la mataron porque pudieron… ¡y nadie hizo nada!

Mauricio: Buenas tardes, les compartimos información de nuestro movimiento…

Coty: Pues yo sí... sí quiero saber más, quiero hacer algo, quiero entender por qué las mujeres, por qué las niñas ¿por qué? ¿por qué pierdes el trabajo si te enfermas? ¿por qué te callan si alzas la voz? ¿por qué te desaparecen si sales de fiesta? ¿Por qué te encerraron por un paquete de pan? ¿por qué? ¡está muy jodido!

Mauricio: Puedes entenderlo, pero es más importante cambiarlo. Por eso marchamos, por eso protestamos y alzamos la voz. Para cambiar nuestro país ¡justicia! ¡justicia! ¡justicia!

Juan: Las marchas no dejan nada…

Coty: Que tiemble el Estado, los cielos, las calles, Que teman los jueces y los judiciales
Hoy a las mujeres nos quitan la calma, Nos sembraron miedo, nos crecieron alas
A cada minuto de cada semana, Nos roban amigas, nos matan hermanas. Destrozan sus cuerpos, las desaparecen. No olviden sus nombres, por favor…
Por todas las compas marchando en Reforma, Por todas las morras peleando en Sonora
Por las comandantas luchando por Chiapas, Por todas las madres buscando en Tijuana
Cantamos sin miedo, pedimos justicia, Gritamos por cada desaparecida.

(El Coro se organiza en dos grupos, uno a cada lado de Mauricio que está de espaldas al público)

CORO 2:

Sin miedo, Vivir Quintana

Por todas las compas marchando en Reforma

Por todas las morras peleando en Sonora

Por las comandantas luchando por Chiapas

Por todas las madres buscando en Tijuana

Cantamos sin miedo, pedimos justicia

Gritamos por cada desaparecida

Que retumbe fuerte: ¡Nos queremos vivas!

¡Que caiga con fuerza el feminicida!

Yo todo lo incendio, yo todo lo rompo

Si un día algún fulano te apaga los ojos

Ya nada me calla, ya todo me sobra

Si tocan a una, respondemos todas

Soy Claudia, soy Esther y soy Teresa

Soy Ingrid, soy Fabiola y soy Valeria

Soy la niña que subiste por la fuerza

Soy la madre que ahora llora por sus muertas

Y soy esta que te hará pagar las cuentas

¡Justicia! ¡Justicia! ¡Justicia!

(Vuelven a acomodarse en un solo grupo)

ESCENA 5:

(Desde atrás sale corriendo un grupo de policías)

Javier: ¡a ver si como gritan, corren! Órale, órale déjense ir, queremos calles limpias, rapidito. ¡Échenles raid mata bichos! ¡Aquí pura cucaracha! Ábranse que ya llegamos. ¡Órale pinche bola de miserables!

(Los policías gritan y comienzan a someter a los manifestantes, quedan tres manifestantes sometidos en el suelo)

Juan: ¡Es un muchacho chingadamadre! ¡Son estudiantes! No están haciendo nada, no le están haciendo daño a nadie…

Javier: Mira cómo tienen las paredes, mira cómo está el desmadre en todas las avenidas, hay gente que tiene que trabajar, ir al doctor y por esta bola de huevones. ¿Y tu? ¿qué haciendo por aquí? Ya me enteré… traes cara de que quieres un pan o no pinche rata hambriada…

Policías: (uno a uno voltea a ver a Juan y le gritan): Ratero, rata, mailla

ESCENA 6:

Juan: ¿No lo ves? Ya no soy el ladrón, ya no soy el delincuente, ya no soy el chupa trapos, ya no soy ese.

Javier: Eso dicen todos, pero andabas de revoltoso, siempre te ha gustado meterte donde no te llaman. Y pues aquí la ley es la ley, ni modo. ¿y qué crees? Yo soy la ley, la mera piola ¿y tu? Pues tú, ya te la sabes: Una vez ladrón, siempre ladrón. Capaz que después nos sales maton o violín. Así que, vamos de regreso…

Juan: No hice ¡NADA! No me puedes llevar, no me vas a llevar

Javier: Atrévete a pegarle a un oficial y verás cómo te va… hijo de tu…

(Mauricio desde el suelo lanza una piedra que descalabra a Javier)

Javier: ¡Ayúdame! ¡no te quedes ahí parado! ¡Ayúdame!

Juan: ¿Te ayudo así como ayudaste a Fátima? ¿Así como ayudaste a los manifestantes? ¡Ni madres! ¡dejaste una niña huérfana! ¡Y para ti no hay ley! ¡Jódete policía!

(Javier y Mauricio se quedan tirados en el suelo)

Mauricio: Ya ves, al final no hay buenos ni malos… todos estamos heridos.

(Javier grita ¡aaaaaahhhhhh! y golpea el piso)

(Juan regresa corriendo con un paramédico)

Juan: Aquí, aquí.. ¡aquí está el oficial!

Javier: ¿Qué haces aquí? …

Juan: Hago lo que se tiene que hacer, mereces morir, eso que ni que, pero no me toca decidirlo a mi…

(Los paramédicos revisan a Javier, lo levantan y están por salir de escena)

Javier: Espérense… (voltea a ver a Juan) Gracias…

(Juan se queda con asistiendo a Mauricio que está en el suelo)

ESCENA 7:

CORO 3:

(Risas exageradas, viendo al público)

El canal de las estrellas, el canal de las estrellas, nuestro canal.

El canal de las estrellas, el canal de las estrellas, nuestro canal.

Presentador: Buenas noches, México. Hoy en exclusiva: el caos vuelve a las calles.

Decenas de miles de mujeres y personas que se hacen pasar por estudiantes desbordan el centro de Ciudad de México. Una manifestación más que termina en violencia… Para traer la información de primera mano, salimos a las calles, adelante Jorge, te escuchamos:

Jorge: Estamos en la calle de Madero, con el Señor (agarra al primero que se atraviesa)… Trabajador que el día de hoy no pudo llegar a su oficina debido a las manifestaciones que se dieron en distintas partes de la ciudad.

Entrevistado: Que les quede claro, ensucian, perturban el orden, son puro nini sin quehacer. Si no tienen para estudiar, trabajen, vendan chicles aunque sea, pero nos pasan a fregar por sus chingaderas, nosotros los buenos ciudadanos, yo trabajo desde los 16 años... Ni un día he faltado, llueve o truene, enfermo, con calentura, todos los días. Deberían pasarles un tanque de guerra por encima, aplastarlos a todos y luego nada más limpiar… (risa nerviosa) bueno, no es para tanto, pero si dan ganas.

Jorge: Muchas gracias señor, continuamos caminando por la calle de Madero hacia eje central, donde un joven aparentemente herido pide ayuda, esperamos que las autoridades puedan hacerse cargo de él…

Mauricio (desde el suelo, corresponsal de pie y con el micro hacía Mauricio, el camarografo con ellos)

Nos llaman revoltosos, Nos llaman vándalos. Pero ¿cuándo se han sentado a escuchar nuestra historia? ¿Dónde están las cámaras cuando matan a nuestras madres, a los periodistas, cuando desaparecen a nuestras hermanas? ¿Dónde están?

Jorge: Esperamos que las autoridades puedan hacerse cargo, volvemos al estudio Joaquín…

Presentador: Muchas Jorge, esto es todo por hoy en 24 horas en 1 minutos.

CORO:

El canal de las estrellas, el canal de las estrellas, nuestro canal.

El canal de las estrellas, el canal de las estrellas, nuestro canal.

ESCENA 8:

(Entra Coty corriendo)

Coty: ¿Qué pasó Juan? ¿Cómo estás Mauricio?

Mauricio: Me dieron, me dieron… pero me voy a levantar, para seguir luchando.

Juan: Yo ya estoy muy cansado ¡todo está podrido! Y yo no les voy a dejar dinero porque nunca tuve suerte para conseguir un buen trabajo, espero que mi ejemplo sea suficiente. Sean mejores que yo y que todas esas personas arrogantes que lo único que tienen es el maldito dinero y nada de educación. Luchen contra el gobierno, contra esa maldita dictadura de mierda que por siglos nos ha reprimido, a nosotros, a la clase baja… por no tener dinero, por no venir de buenas familias, nada más por eso, nos ven como malditas cucarachas.

Juan: No se rindan. Nunca. Aunque todo esté podrido...

CORO 4

Él no lo mató, Haragán y compañía

(Inicia la canción con Coty, Mauricio y Juan abajo. El coro y los actores entran de dos en dos al escenario, cantando.)

Se le hizo fácil

Se le hizo fácil

Y es que nada en la vida es fácil

Desenfundó su puñal y se dispuso a robar una gran tienda

De abastos popular

Solo tenía 17 años

Bien vividos

Mal vividos, ¿qué sé yo?

Todo iba saliendo de maravilla

Para ser la primera vez, no estaba tan mal

Entró a la tienda, sacó el puñal y dijo en voz alta

"Esto es un atraco, aflojen la lana o se morirán"

Todo iba saliendo bien

Corrió de la tienda a toda velocidad

Con el dinero en las manos

Con su futuro en sus manos

Se dispuso a escapar

(Mauricio, Coty y Juan se levantan a cantar)

Cruzó la gran avenida sin parar

Ya casi la iba a librar

Fue cuando cerré los ojos

Se oyó un disparo

Parecía un cañón

Como un monstruo

La vida le arrebató

El juego había terminado ya

Una bala le perforó el corazón

Ay, qué policía, señor

Se ganó un ascenso

Y una medalla al valor

Él lo asesinó

Era un niño jugando al ladrón

Solo tenía 17 años

Bien vividos

Mal vividos, ¿qué sé yo?

Él lo asesinó

Sin sentido y sin razón

(Comienzan a salir del escenario en grupos de 3 y 4 personas)

Por un puñado de billetes

Se los hubiera dado yo

Su cuerpecillo yacía en la acera

Y el dinero, el viento se lo llevó

Sin sentido y sin razón

Todo fue un error

Un estúpido error

Padres: Cuiden a sus hijos

No les vaya a pasar lo que les cuento yo

Maldita sea la hora en que se descarrió

Maldito sea el momento en el que se maleó

Ay, qué policía, señor

Él no lo mató

Fue la misma sociedad y el medio en el que se desarrolló

(Se quedan 3 actores en escena)

Él no lo mató

Fue el medio

Sus padres, sus amigos, la necesidad, sus ansias

(Se queda solo 1 actor en escena)

¿Qué se yo?

Sin sentido y sin razón

OBSCURO

(Se acerca al puesto, entrega su carta de antecedentes. El encargado lo ve, niega con la cabeza y lo ignora. JUAN camina, se detiene en distintos lugares. Escuchamos voces en off: "No contratamos gente con antecedentes", "Ya está ocupado el puesto".)

JUAN: (Camina. Se sienta en una banqueta. Entra una MUJER MAYOR.)

MUJER: ¿Busca dónde dormir? Venga, en el templo damos café y colchonetas. Dios no juzga.

JUAN: ¿Dios? Él me abandonó en la celda.

MUJER: Tal vez... pero todavía está aquí. (Le da una Biblia.)

(La mujer se va. JUAN abre la Biblia, saca un sobre con dinero. Se lo guarda. Sale corriendo. Luz negra. Vuelve, deja el sobre.)

JUAN: No soy ese hombre... ya no.

(Se queda solo en escena. Se sienta. Luces tenues. Música instrumental triste.)

ESCENA 2: EL PRECIO DE SER MADRE

(Sonido de máquinas. FÁTIMA cose en una maquila. SUPERVISORA se le acerca.)

Escena 1 Expulsado! Un custodio saca a juan de una patada del cereso.
Custodios aquí te espero de regreso salbaje ladron de panes
Vendedores ambulantes Juan camina con su mochila y se detiene
frente al letrero muestra la carta el puestero lo trata mal y lo corre

(Juan) (pensativo...) Que no sería ni flores después de
largos años encerrado por un deseable para ti, y yo creo por
tanto pues con esta vendija carta de [illegible]
que me consigo nadie me da trabajo solo [illegible]

Juan se siente bien triste en la banqueta pasa una mujer y
[illegible]

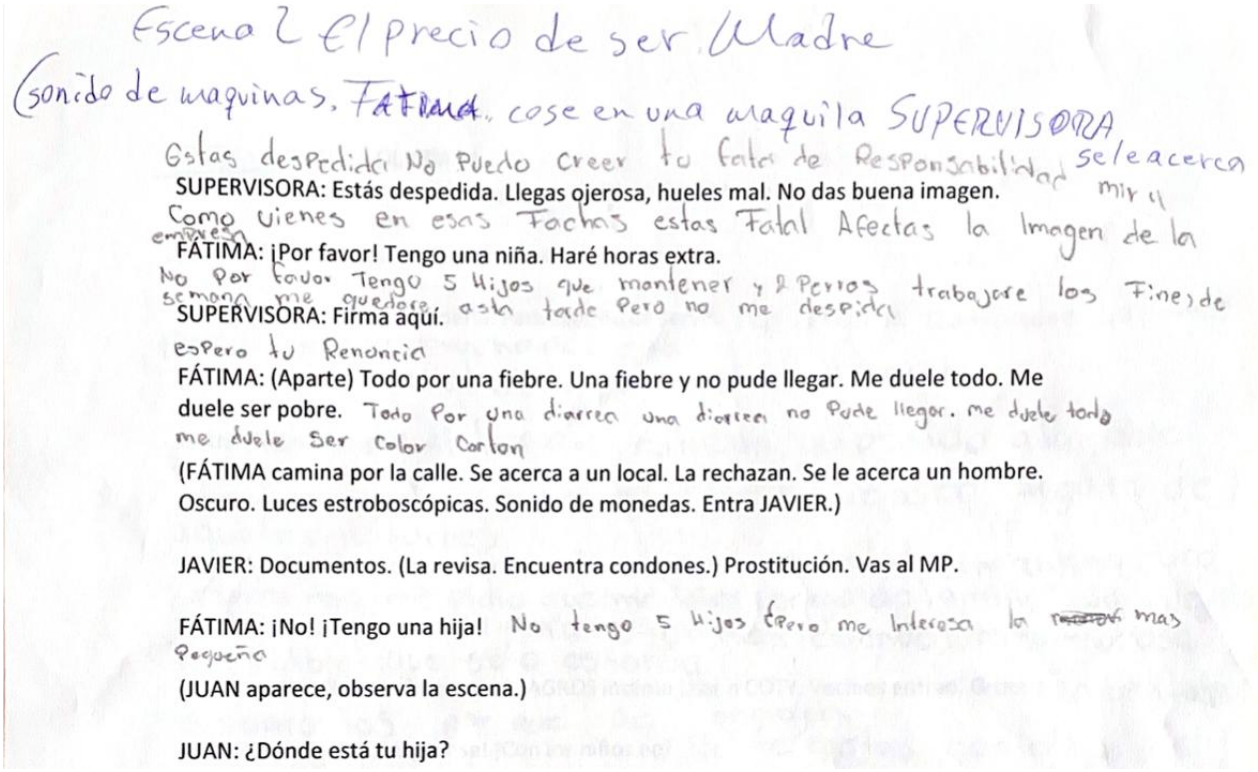
(Mujer:) Disculpa de dormir joven. Vengo en el templo
de mas cafe... [illegible] y colchonetas al necesito de venga
Dios no hace acepcion de personas cristo de ama hermanos

Juan:) me ama si como no y por que no estuvo en la celda
ahi se olvido de mi, si viera como la veo

(Mujer:) Tal vez pero ahora esta aqui (Dejo la [illegible]
falta que lo [illegible] y decidas renacer de nuevo con
el corazon, anda ven bamos al templo

(Juan:) abre la Biblia y ve un sobre con dinero se lo
guarda este convierte en el camino se consuela la
duda y lo hace volver y deja el sobre

Juan: Yano soy ese hombre no importa lo que pase ni
lo dificil. no puedo volver a perder a mi Familia ya
no los dejare solos.



Escena 2 El precio de ser Madre

(sonido de maquinas. Fátima cose en una maquila SUPERVISORA

Estas despedida No Puedo Creer tu falta de Responsabilidad se le acerca

SUPERVISORA: Estás despedida. Llegas ojerosa, hueles mal. No das buena imagen. mira

Como vienes en esas Fachas estas Fatal Afectas la Imagen de la empresa

FÁTIMA: ¡Por favor! Tengo una niña. Haré horas extra.

No Por favor Tengo 5 Hijos que mantener y 2 Perros trabajare los Fines de semana me quedare asta tarde Pero no me despida

SUPERVISORA: Firma aquí.

espero tu Renuncia

FÁTIMA: (Aparte) Todo por una fiebre. Una fiebre y no pude llegar. Me duele todo. Me duele ser pobre. Todo Por una diarrea una diarrea no Pude llegar. me duele todo me duele Ser Color Carbon

(FÁTIMA camina por la calle. Se acerca a un local. La rechazan. Se le acerca un hombre. Oscuro. Luces estroboscópicas. Sonido de monedas. Entra JAVIER.)

JAVIER: Documentos. (La revisa. Encuentra condones.) Prostitución. Vas al MP.

FÁTIMA: ¡No! ¡Tengo una hija! No tengo 5 Hijos Pero me Interesa la mas Pequeña

(JUAN aparece, observa la escena.)

JUAN: ¿Dónde está tu hija?

ESCENA 3: LA NIÑA OLVIDADA
(Interior humilde. MILAGROS le grita a COTY. TENOCH bebe.)

MILAGROS: ¡Lava los trastes, mocosa! ¡Y no llores!

TENOCH: Deberíamos venderla. Para algo ha de servir. Ilo Tengoun compadre que me puede pagar mucho por ella
(COTY llora. Entra JUAN.) al oirla que estaba llorando

JUAN: ¡Déjenla en paz! al ber que estaban golpeando a la pobre niña
TENOCH: ¿Quién eres tú? no me puedes desir que aser largate de aqui no estorbes
JUAN: Su tutor. Su madre murió ayer. de una enfermedad sin alguna cura y su mama me pidio que me isiera cargo de la niña asi que dejala
TENOCH: ¡Aquí no somos asilo! para estar manteniendo a esta mocosa inserbible que solo estorba
(JUAN y TENOCH se enfrentan. MILAGROS intenta jalar a COTY. Vecinos entran. Gritos.) intentan separarlos por que se pegaron
VECINA: ¡Ya basta! ¡Lárguense! ¡Con los niños no! No te metas con ellos

(COTY abraza a JUAN. Oscuro.)

Fin

Mancho
Chimbombon
Moño

ESCENA 4: SEMILLAS DE REBELDÍA
(Universidad pública. Pinta de protesta: "Nos están matando". MAURICIO da un discurso.)

MAURICIO: No venimos a pedir. Venimos a exigir justicia. ¡Por nuestros desaparecidos!
¡Por nuestras muertas! Por la comunidad estudiantil para que paren este tipo de injusticias y muertes sin resolver [desen de desaparecernos

(Estudiantes gritan consignas. COTY y JUAN llegan. JUAN desconfía.)

COTY: ¿Por qué no podemos quedarnos? Queremos Justicia ¿Qué hacemos aquí? y Porque desconfías Juan

JUAN: Él es activista. Los activistas terminan en fosas. Acaso nosotros no tenemos voz ni voto

COTY: Mamá quería que estudiara, que tuviera futuro. Tenemos que investigar o que investiguen el Porque los matan.

MAURICIO: (Acercándose) ¿Estás bien? ¿Te interesa lo que hacemos? Pero en verdad no salieron haci // como ella lo pensaba.

COTY: Sí... quiero entender el país en que vivo. O que sugieres para que hagan Justicia

MAURICIO: Y cambiarlo. El Porque las marchas y las Protestas de los acontecimientos que hay en el País

(COTY y MAURICIO se miran.) Así Podríamos cambiar el País y de Poder aser Justicia.

Esperando que las autoridades hagan caso.

Las marchas no dejan nada.

Ramiro López Quezada

Martín Santiago Hdez Hdez

Jose Eduardo (Panchillo)

ESCENA 7: HERENCIA DE ESPERANZA
(Años después. JUAN enfermo en cama. COTY y MAURICIO lo cuidan.)

JUAN: No les dejé dinero. Sólo ejemplo. Sean mejores. Luchen.

COTY: Lo hiciste. Cambiaste nuestras vidas.

MAURICIO: Enseñaste más que cualquier maestro, Valerio.

JUAN: No se rindan. Nunca. Aunque todo esté podrido...

(JUAN muere. Afuera suena una marcha. Voces juveniles gritan.)

CORO: ¡Nos quitaron tanto, que hasta el miedo se llevaron!

VOZ EN OFF (de COTY): Nos enseñó que hasta lo más roto puede florecer. Su historia ya es nuestra. Nuestra lucha continúa.

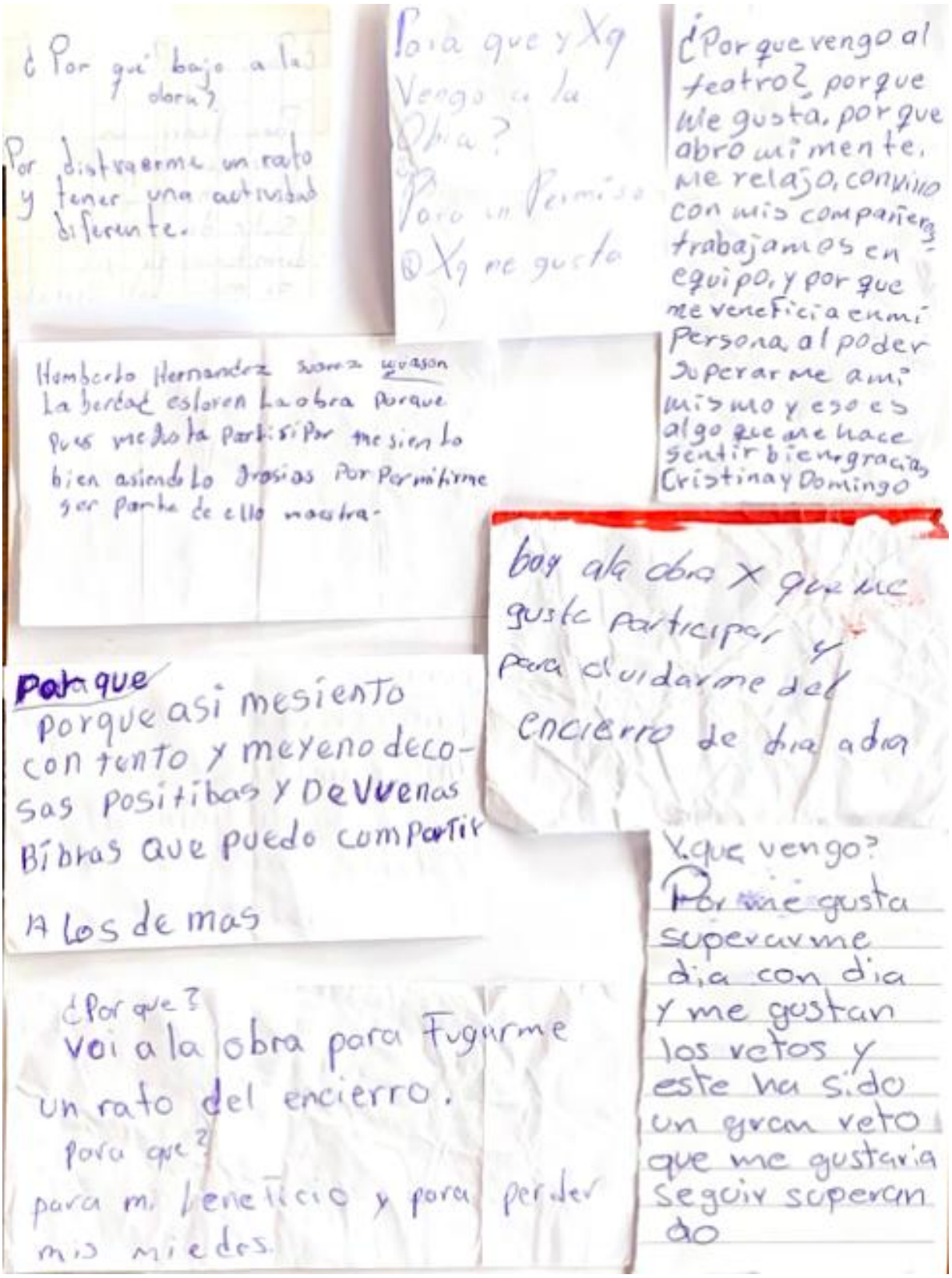
(FINAL)

1 Juan: no les deje dinero por que nunca tube [illegible] para un buen trabajo. solo les deje un buen [illegible] modales educacion y el saber trabajar honrada mente. Sean Mejores que yo y que todos esos Personajes arrogantes que lo unico que tienen es maldito dinero y no educacion luchen contra ese Maldito Gobierno ese Maldito dictadura de miorda que por siglos no a regalado a nosotros la clase baja que por no tener el Maldito dinero ni venir de familias buenas nos ven como Malditos cucarachas.

2 Claro que nos dejaste la mejor fortuna que se puede tener en la vida Juan, ya tu lo as comentado primordialmente tu fuiste el causante de tal invencion dando parte y ejemplo a seguir y esto solo se aprende en la escuela de la vida y gracias a tu riqueza dada podemos defendernos de algun desaire gubernamental y hacer valer nuestros derechos

Alan Andres Negrete Rangel 8-5
Rodrigo Hernandez prince 8-6
Vicente david Alvarez Moreno 8-6
Aaron Eduardo Gúia Suarez 6-6
Alvaro Hernandez Hernandez 6-6
Alberto rojas esquivel 7-7
Juan Jesus Sapien Flores 8-1
Fernando Adrian moreno garcia 8-3
Brayan Alejandro Ordas Cornejo 8-8
Carlos Alberto Rojas villa 8-2
Humberto Hernandez Súares 7-7
Ramiro Lopez Quevedo 6-7
Carlos Yunuel Martines Arredondo 8-7
Juan Alejandro castillo Ramires 7-4
Erik emanuel guerrero ordoña 8-7
Daniel Alejandro padron ponce 8-6
Luis Arnulfo medrano martines 8-8
David garcia Lopez 8-1
Alfonso martinez muñoz 8-2
Enrique Castañeda gayegos 8-3
Cruz Roberto palafox Baeza 8-5
David Edilberto portlon castiyo 8-7
edgar antonio Balam gonsales gonzales 8-4
Cesar ivan avila Ruiz 7-4

Ejercicio: ¿Por qué y para qué voy al teatro?



¿Para que?

Para tener un permiso especial de comida y salir del dormitorio, ya que es modalidad cerrado.

ParaQue

Para convivir con mis compañeros y despegar mimente y demostrar que sipudo aser cosas diferentes

~~Por que: por que quesia ver que se~~ Cantia participar

Para que: para Contarle a mi familia las cosas nuevas que estoy descubriendo

Xq vine al teatro? Para conocer de el y salir un poco de mi rutina.

Y para que? Para centrar y limitar mis emociones.

¿para que vengo al teatro? para regalarme buen recuerdo al ver a mi Familia sonreir y feliz, al verme haciendo algo bueno bonito y productivo vengo para demostrar me, a mi mismo y a los demas que puedo porque quiero y que el querer es poder, y vengo porque me gusta aprender de buenos maestros.

atte. El pig=

Para que?

En una parte para distraer me de todos los problemas de afuera y matar el tiempo.

Edgar Antonio Balam Gonzalez Gonzalez 3-4

Por Que? porque la maestra nos enseña muchas cosas, y nos divertimos.

¿para que? para salir de lo cotidiano de la carcel y divertirnos.

¿Por que Vienes al teatro?
por que me gusta sonreir y me despejo de mi mente y por amor al arte

¿Y Para que Vienes al teatro?
para olvidar mis problemas y tratar de mejorarlos y para reflexionar

Alan Andres Negrete Barajas

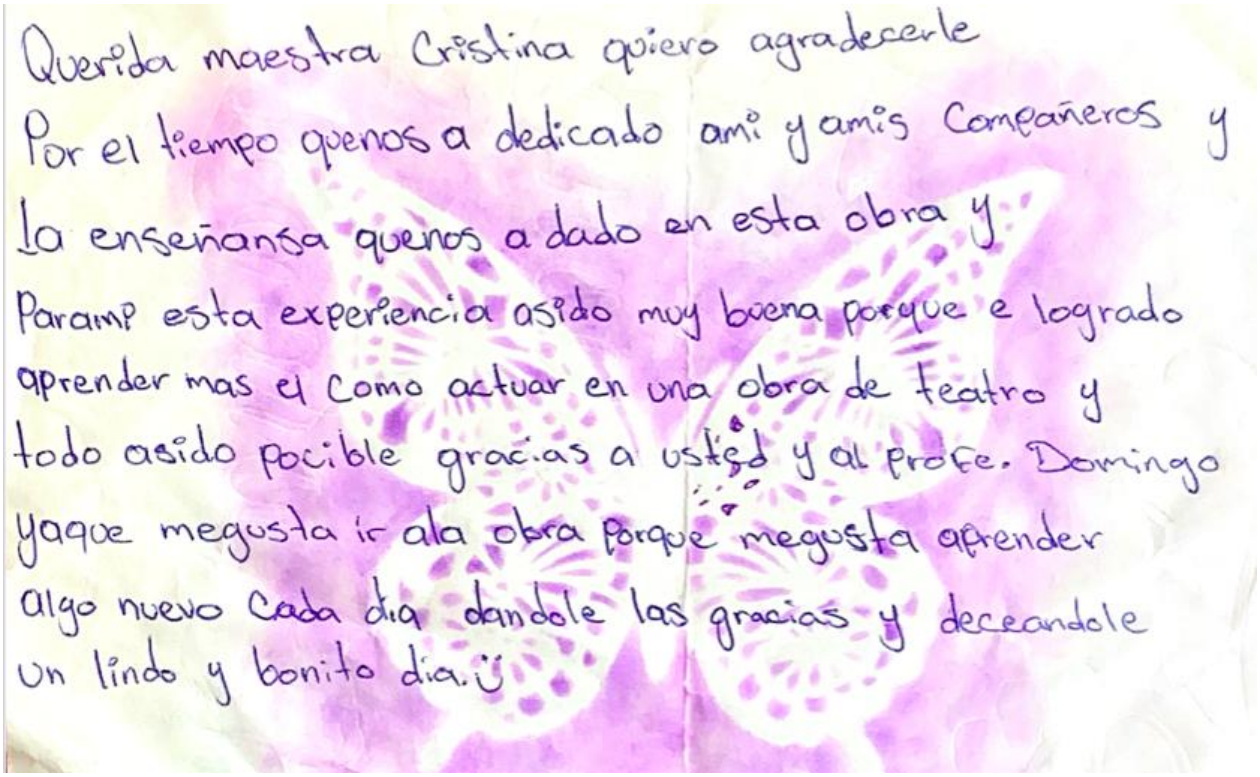
¿Por que? tenia la intencion de descubrir como se sentia Ser actor
¿para que? para que me otorguen un beneficio como un permiso

Luis Adolfo Medrano Martinez
Vengo al teatro para despejar mi mente y una adaptacion a si a la Sociedad ~~por que tener la posibilidad de un permiso~~ especial para mi Familia

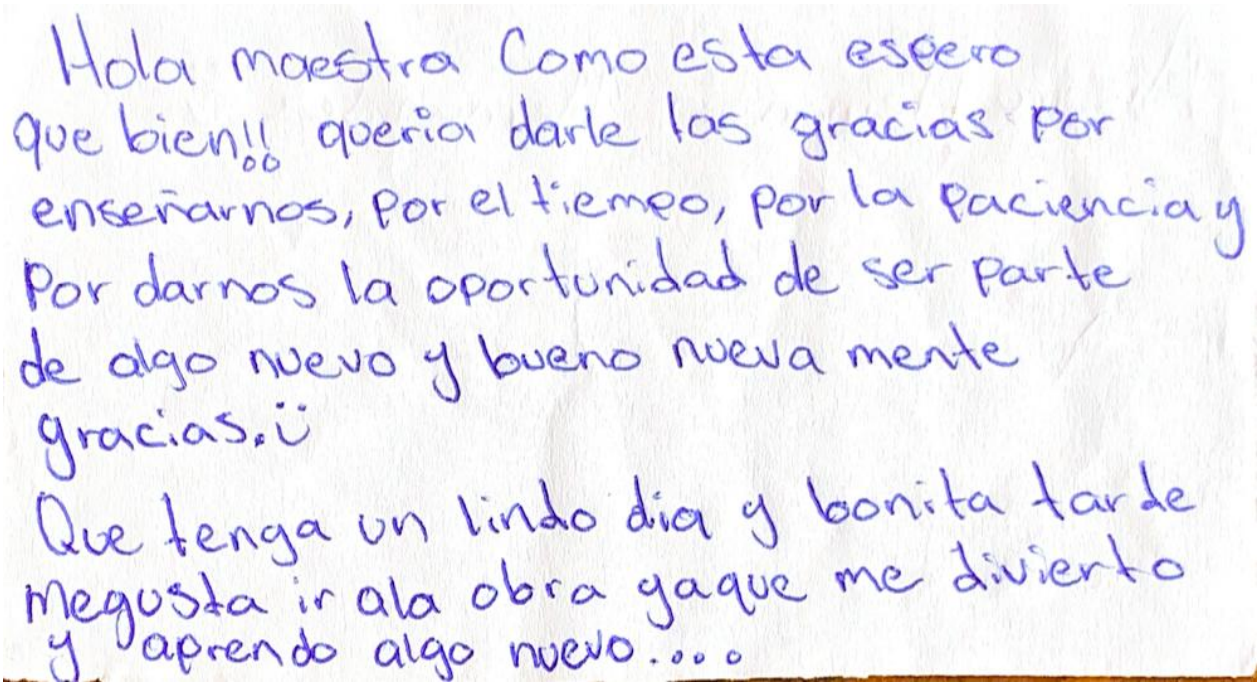
Ramiro Lopez Quevedo
¿Por que vora la hobra? vengo ala obra parcialmente de participacion de esta institución etc.

¿Y para que? para obtener sierto beneficios ganados que nos pueda brindar esta institución y aci Procer.

¿Por que? es parte de la cultura y aprende de cosas diferentes,
¿para que? divertirnos y



Querida maestra Cristina quiero agradecerle
Por el tiempo quenos a dedicado ami y amis Compañeros y
la enseñansa quenos a dado en esta obra y
Paramí esta experiencia asido muy buena porque e logrado
aprender mas el Como actuar en una obra de teatro y
todo asido pocible gracias a usted y al profe. Domingo
yaque megusta ir ala obra porque megusta aprender
algo nuevo Cada dia dandole las gracias y deseandole
un lindo y bonito dia.ü



Hola maestra Como esta espero
que bien!! queria darle las gracias por
enseñarnos, por el tiempo, por la paciencia y
Por darnos la oportunidad de ser parte
de algo nuevo y bueno nueva mente
gracias.ü
Que tenga un lindo dia y bonita tarde
megusta ir ala obra yaque me divierto
y aprendo algo nuevo....

Vengo a la obra por que eh descubierto que me agrada la actuacion gracias a ti! por tenernos paciencia me desconecto por un rato de todos mis problemas, lejos de obtener algun beneficio lo hago por que me gusta y nuevamente agradezco tu enseñanza!!!

M

ESTOY EN EL TEATRO POR QUE ME GUSTA, PORQUE ES UNA MANERA DE ~~DISTRAERME, EXPRESARME, DIVERTIRME~~ Y SOBRE TODO DE PODER APRENDER MUCHAS COSAS, COMO CONOCERME MAS A MI MISMO Y TAMBIEN A LOS DEMAS, HE PODIDO GENERAR MAS CONFIANZA Y SEGURIDAD EN MI PERSONA DEJANDO A UN LADO LO QUE PUEDAN PENSAR LOS DEMAS, Y TAMBIEN A TENER EMPATIA CON LAS PERSONAS QUE CONFORMAMOS ESTE GRUPO, AQUÍ SE DEJAN AUN LADO LAS DIFERENCIAS DEL MUNDO EXTERIOR, PARA SALIR ADELANTE TODOS COMO UN GRAN EQUIPO

AGRADEZCO A LA MAESTRA CRISTINA Y AL MAESTRO DOMINGO POR APOYARNOS, ENSEÑARNOS Y MAS QUE NADA CONFIAR EN NOSOTROS, EN QUE CREEN QUE SOMOS CAPACES,

GRACIAS

BARBARA

REFERENCIAS BIBLIOGRAFÍCAS

Adelante Festival de Teatro Iberoamericano. (2020). *Casa Calabaza*. Theater Heidelberg; nachtkritik.de. https://www.adelante-festival.de/2020/es/mexico/sobre-mexico/en-escena-casa-calabaza

Adame, W. (2025). *Centros penitenciarios de Guanajuato operan al 96% de su capacidad; habrá ampliaciones en seis meses*. Milenio. https://www.milenio.com/politica/comunidad/centros-penitenciarios-de-guanajuato-operan-al-96-de-capacidad

Aguilar, M. (1990). *El sistema represivo en el puerto de Veracruz: Las cárceles (1876-1890)*. Instituto Veracruzano de Cultura.

Aguirre, C. (2008). *Denle duro que no siente: Poder y transgresión en el Perú republicano*. Fondo Editorial del Pedagógico.

Aguirre, R. (2025). *De los 18 Ceresos que existen en la entidad, ninguno cumplió las certificaciones: CNDH*. La Jornada Veracruz. https://jornadaveracruz.com.mx/de-los-18-ceresos-que-existen-en-la-entidad-ninguno-cumplio-las-certificaciones-cndh/#:~:text=De%20los%2018%20centros%20que,que%20sucede%20en%20otras%20entidades

Alarriba, F. (s.f.). *Caneros: humanidad tras las rejas.* https://alarriba.com/caneros-humanidad-tras-las-rejas/

Almaraz, J. (1931). *Exposición de motivos al Código Penal de 1929*. México.

Alex. (2019). Emociones y afectos: escribir desde el reno (p.71). En *Ficciones del Reno*. Programa Colectivos Culturales Comunitarios, Ciudad de México: Impresora Peña Santa.

Anderson, R. (1986). Las clases peligrosas: Crimen y castigo en Jalisco, 1894-1910. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad, 7*(28).

Andrei (2019). Salida al Complejo Cultural Los Pinos. Narración de la experiencia de presentar la obra de teatro Tlamaquitiliztli, en el Complejo Cultural Los Pinos. (p.93). En *Ficciones del Reno*. Programa Colectivos Culturales Comunitarios, Ciudad de México: Impresora Peña Santa.

Anzures, D. (2011). *Prólogo*. En *Libertad entre muros: Premio Teatro Penitenciario 2007-2009*. Instituto Nacional de Bellas Artes; Secretaría de Seguridad Pública.

Anzures, D. (2016). La génesis del teatro penitenciario en México. *Paso de Gato: Revista Mexicana de Teatro, 15* (67), 20–21.

Anzures, D. (2025). Escribir desde el encierro: un acto poético y de resistencia. *Investigación Teatral: Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, 16(27), 29–47. https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2795/4987

Archivo General de la Nación. (2018). Rehabilitación desde procesados: programa implementado en Lecumberri. Gobierno de México. https://www.gob.mx/agn/articulos/rehabilitacion-desde-procesados-programa-implementado-en-lecumberri

Arte sin Frontera. (en prensa). *Quemar el futuro: Artes escénicas abolicionistas: prácticas combativas y acompañamiento más allá de la penitencia, el delito y la redención*.

Azaola Garrido, E. (2024). El sistema penitenciario en México. En M. E. Franco Martín del Campo, P. Salazar Ugarte, y G. Zepeda Lecuona (Coords.), *Aportes de Sergio García Ramírez al derecho penal* (Vol. I, pp. 29-50). UNAM. https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/14/6835/5.pdf

Bailón Vásquez, F. (2012). La Escuela Correccional de Artes y Oficios de Oaxaca, 1889-1901. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México, 44*(2), 137–173. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26202012000200004

Beccaria, C. (2005). *Tratado de los delitos y de las penas*. México: Porrúa.

Benítez, L. (2022). Obtienen certificación de ACA tres centros penitenciarios. *Diario Contraréplica*. https://www.contrareplica.mx/nota-Obtienen-certificacion-de-ACA-tres-centros-penitenciarios--202213126

Blanco-Cano, R. (2016). Prisiones y afectos: Reescrituras visuales del cuerpo encarcelado en la producción documental mexicana contemporánea. *Alter/nativas, 6*, 1–25.

Boal, Augusto. (1989). *Teatro del oprimido: Teoría y práctica* (4a ed.). Editorial Nueva Imagen.

Boal, A. (2009). *De Freire a Boal*. Naque Editora. https://www.naque.es/index.php/libreria/colecciones/pedagogia-teatral/127/de-freire-a-boal-detail

Bucio, E. P. (2022). *Rompe estigmas 'MCBTH' de Teatro Penitenciario*. Reforma. https://www.reforma.com/rompe-estigmas-mcbth-de-teatro-penitenciario/ar2420801

Bullet. (2019). Emociones y afectos: escribir desde el reno (p.63). En *Ficciones del Reno*. Programa Colectivos Culturales Comunitarios, Ciudad de México: Impresora Peña Santa.

Bullet (2019). Salida al Centro Cultural Helénico. Narración del día de salida al Centro Cultural Helénico para presentar la obra Tlamaquitiliztli (p.82). En *Ficciones del Reno*. Programa Colectivos Culturales Comunitarios, Ciudad de México: Impresora Peña Santa.

Burgos, E. (2024). *Realizan muestra de artesanías hechas por reclusos*. Heraldo de Coatzacoalcos. https://heraldodecoatzacoalcos.com.mx/coatzacoalcos/99534-realizan-muestra-de-artesanias-hechas-por-reclusos.html

Caimari, Lila. (2012). *Mientras la ciudad duerme: Pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires, 1920–1945.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Caimari, Lila. (s.f.). *La ley de los profanos: Delito, justicia y cultura en Buenos Aires (1870–1940)*. Buenos Aires: FCE.

California Department of Corrections and Rehabilitation. (s.f.). *American Correctional Association Accreditation*. https://www.cdcr.ca.gov/parole/parole-aca/

Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión. (2025). *Código Penal Federal*. Secretaría General, Secretaría de Servicios Parlamentarios. https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/CPF.pdf

Cámara de Diputados y Cámara de Senadores. (2017). *Reforma publicada en el Diario Oficial de la Federación el 23 de febrero de 1965*. https://www.constitucion1917-2017.pjf.gob.mx/sites/default/files/CPEUM_1917_CC/procLeg/062%20-%2023%20FEB%201965.pdf

Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión. (2016). *Código Nacional de Procedimientos Penales*. https://www.ordenjuridico.gob.mx/Documentos/Federal/html/wo92363.html

Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión. (2016). *Ley Nacional de Ejecución Penal* (Última reforma publicada DOF 01-04-2024). Secretaría General, Secretaría de Servicios Parlamentarios. https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LNEP.pdf

Casa Calabaza. (2023). *Dossier con video* [Documento no publicado].

Caso, A. (1924). *El problema de México y la ideología nacional*. Editorial Cvltvra. https://cursosluispatinoffyl.files.wordpress.com/2014/01/a-caso-mc3a9xico-y-la-ideologc3ada-nacional.pdf

Caracol en Movimiento. (2023). Imparten talleres artísticos en CERESOS de 10 municipios del estado. https://caracolenmovimiento.com/imparten-talleres-artisticos-en-ceresos-de-10-municipios-del-estado/

Carpio Domínguez, J. L., Vargas Orozco, C. M., y Villarreal Sotelo, K. (2017). Consecuencias sociofamiliares de la prisionización en el CEDES de Reynosa, Tamaulipas. *Revista de Historia de las Prisiones*, 4, 93–108. https://www.revistadeprisiones.com/wp-content/uploads/2017/05/4.consecuencias.pdf

Carrancá y Rivas, R. (1981). *Derecho penitenciario: Cárcel y penas en México*. Editorial Porrúa.

Cartelera de Teatro. (2021). *La Compañía Nacional de Teatro estrena CANEROS*. https://carteleradeteatro.mx/2021/la-compania-nacional-de-teatro-estrena-caneros/

Cerda Pérez, I., y Cerda Pérez, E. (2021). La voz de la familia: fuera de la prisión. En P. L. Cerda Pérez (Coord.), *Vulnerabilidad y silencio: El impacto carcelario en las familias penitenciarias* (pp. 295-309). Universidad Autónoma de Nuevo León. http://eprints.uanl.mx/12739/1/Vulnerabilidad%20y%20Silencio.%20ISBN%20978-607-27-0508-21.pdf

Cervantino Digital. (2022). *CEFERESO No. 12 CPS-Guanajuato: Sobreviviendo, la irrealidad de la realidad* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=2zTzNfMVuiQ

Chinchilla Pawling, P. (2017). La historia oral y las formas discursivas. En G. Garay Arellano y J. Aceves Lozano (Coords.), *Entrevistar ¿para qué?: Múltiples escuchas desde diversos cuadrantes* (pp. 44–82). Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
Cisneros, J. L. (2014). El dudoso futuro: Una mirada a la crisis de la prisión. En J. L. Cisneros, E. D. Cunjama López, y P. J. Peñaloza (Eds.), ¿Crisis de la prisión? Violencia y conflicto en las cárceles de México (pp. 123–141). Ciudad de México: Editorial Porrúa.

Colectivo Escénico El Arce. (s. f.). *Impacto Social: Teatro Penitenciario*. https://elarce.org/impactosocial/

Colectivo Sin Frontera y Artes Escénicas Reno. (2019). *Ficciones del Reno*. Programa Colectivos Culturales Comunitarios, Ciudad de México: Impresora Peña Santa.

Colectivo Sin Frontera. (2019). *Posicionamiento crítico* (pp. 14-18). En *Ficciones del Reno*. Programa Colectivos Culturales Comunitarios, Ciudad de México: Impresora Peña Santa.

Colín Mejía, I. (s. f.). *La prisión de máxima seguridad en México (su origen)*. *Revista Heurística A Jurídica*. https://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2016/08/doctrina44049.pdf

Comisión Estatal del Sistema Penitenciario de Querétaro. (2025). Facebook. https://www.facebook.com/CESPQQro/posts/pfbid0333U2KPekuRye3oX4qJiVxyUxcBzxipLsKp8SpNdSEyMP1ajPqL3uKbdGhEg3VAR6l

Comisión Estatal de los Derechos Humanos de Sinaloa. (2023). *Informe especial: Centros penitenciarios y centro de internamiento para adolescentes del estado de Sinaloa*. https://cedhsinaloa.org.mx/~documents/hym-proteccion/informes-especiales/informe-especial-centros-penitenciarios-y-centro-de-internamiento-para-adolescentes-del-estado-de-sinaloa?layout=file

Comisión Nacional de los Derechos Humanos. (2023). *Diagnóstico Nacional de Supervisión Penitenciaria*. https://www.cndh.org.mx/sites/default/files/documentos/2024-06/DNSP_2023_08Abr24.pdf

Comisión Nacional de los Derechos Humanos. (2022). *Informe diagnóstico de las mujeres privadas de libertad desde un enfoque interseccional*.

http://www.cndh.org.mx/sites/default/files/documentos/2022-04/Informe_Diagnostico_Mujeres_Privadas_Libertad.pdf

Comisión Nacional de los Derechos Humanos. (2019). *Diagnóstico Nacional de Supervisión Penitenciaria 2019*. https://www.cndh.org.mx/sites/all/doc/sistemas/DNSP/DNSP_2019.pdf

Comisión Nacional de los Derechos Humanos. (2019). *Recomendación No. 54/2019 sobre deficiencias que vulneran los derechos humanos de las mujeres privadas de la libertad en centros penitenciarios del estado de Veracruz de Ignacio de la Llave*. https://informe.cndh.org.mx/uploads/menu/50088/Rec_2019_054.pdf

Comisión Nacional de los Derechos Humanos. (2018). *Los criterios para un sistema orientado al respeto de los derechos humanos: Un modelo de reinserción social*. Ciudad de México: CNDH.

Comisión Nacional de los Derechos Humanos. (1992). *Recomendación 92/1992: Caso del Centro de Readaptación Social "Fortaleza de San Carlos" en la ciudad de Perote, Veracruz*. Comisión Nacional de los Derechos Humanos. https://www.cndh.org.mx/sites/default/files/doc/Recomendaciones/1992/REC_1992_092.pdf

Comisión Nacional de los Derechos Humanos. (s.f.). *¿Qué son los derechos humanos?* https://www.cndh.org.mx/derechos-humanos/que-son-los-derechos-humanos

Comisarenco Mirkin, D. (2017). "Retratistas y retratados frente a frente": Las escenografías de David Alfaro Siqueiros en Lecumberri. *Revista de Historia de las Prisiones*, (4), 43–59. https://www.revistadeprisiones.com/wpcontent/uploads/2017/05/2.retratistas.pdf

Comité Internacional de la Cruz Roja. (s.f.). *Principios fundamentales de las Reglas Mandela: Un enfoque regional de gestión e infraestructura penitenciaria en Latinoamérica*. http://www.icrc.org/sites/default/files/document/file_list/guia_de_aplicacion_reglas_mandela.pdf

Compañía de Teatro Penitenciario. (2024). *"Externa"* [Publicación en Instagram]. Instagram. https://www.instagram.com/p/DCe3jDnPIMm

Compañía de Teatro Penitenciario. (2018). *Quienes somos. Compañía de Teatro Penitenciario*. https://teatropenitenciario.blogspot.com/p/somos-la-compania-de-teatro. html

Compañía de Teatro Penitenciario de Santa Martha Acatitla. (2015). *El Mago Dioz – estreno 21-03-2015*. El 77 Centro Cultural. https://teatropenitenciario.blogspot.com/2015/03/el-mago-dioz-estreno-21-03-2015.html

Compañía de Teatro Penitenciario de Santa Martha Acatitla. (2015). *Ricardo III versión 0.3*. El 77 Centro Cultural. https://teatropenitenciario.blogspot.com/2015/07/ricardo-iii-version-03.html

Compañía de Teatro Penitenciario. (s. f.). *Quiénes somos*. Blogspot. https://teatropenitenciario.blogspot.com/p/somos-la-compania-de-teatro.html

Congreso de la Unión. (2016). *Ley Nacional de Ejecución Penal*. Diario Oficial de la Federación. https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LNEP_090518.pdf

Córdova Sánchez, C. A. (2016). Política de reinserción social en México: La cárcel y su potencial para la reincorporación de los delincuentes a la sociedad. *Revista Legislativa de Estudios Sociales y de Opinión Pública, 9*(18), 105–141.

Correa, Jorge. (2017). *STRAP: Sistema Teatral de Readaptación y Asistencia Preventiva*. Plataforma Contemporánea de Arte y Cultura A.C.

Correa, J., Arjona, D., Rubio, M. L., y Madrigal, O. (2017). *Buzo de aguas negras*. Plataforma Contemporánea de Arte y Cultura A.C.

Correa, Jorge. (2011). Prólogo. En *Libertad entre muros: Premio Teatro Penitenciario 2007-2009* (1ª ed.). Instituto Nacional de Bellas Artes; Secretaría de Seguridad Pública.

Corrales, A. A. (2012). Hacia un teatro decolonial o de la liberación: la propuesta teatral de Rafael Murillo Selva-Rendón. *Temas de nuestra América*, 163-172.

Cuevas Gómez, et al., (2021). El impacto emocional en las familias de internos penitenciarios. En P. L. Cerda Pérez (Coord.), *Vulnerabilidad y silencio: El impacto carcelario en las familias penitenciarias* (pp. XX–XX). Universidad Autónoma de Nuevo León. http://eprints.uanl.mx/12739/1/Vulnerabilidad%20y%20Silencio.%20ISBN%20978-607-27-0508-21.pdf

Cultura Mazatlán. (2022). *Este miércoles el director de teatro Ramón Gómez Polo en Diálogos de nuestra historia*. https://culturamazatlan.com/prensa/2022/11/este-miercoles-el-director-de-teatro-ramon-gomez-polo-en-dialogos-de-nuestra-historia/

Cruz, N. (2003). Seguridad pública y estrategia social en la modernización de Puebla, siglo XIX. En M. A. Cuenya y M. A. Mateos (Coords.), Cabildo, sociedad y política sanitaria en la ciudad de Puebla, 1750-1910. Puebla: Conacyt; Universidad Autónoma de Puebla; Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades; Dirección General de Fomento Editorial.

Cruz, N. (2009). Indígenas y criminalidad en el porfiriato: El caso de Puebla. Ciencias, 50-56. Ciudad de México: UNAM.

Dávila, P. (2016). El gran fracaso de la certificación penitenciaria. *Revista Proceso*. https://www.proceso.com.mx/reportajes/2016/3/16/el-gran-fracaso-de-la-certificacion-penitenciaria-161004.html

De Hoyos, E. (2017). Construcción de identidades por medio de la escritura en espacios penitenciarios femeniles. En C. R. Hernández (Ed.), *Resistencias penitenciarias. Investigación activista en espacios de reclusión* (pp. 29-50). Ciudad de México: Juan Pablos Editor.

Descontrol. (s.f.). *Tierra libre – Jean Grave – Desbordant Lletres*. https://descontrol.cat/portfolio/tierra-libre/

Documentación y Estudios de Mujeres, A.C. (2024). *Catálogo de publicaciones 2023*. https://demac.org.mx/wp-content/uploads/2024/06/Catalogo-DEMAC-2023-WEB.pdf

Domínguez Sánchez, Q. (2021). *Leer y escribir intramuros: Intervención y acercamiento a las narrativas en contextos de encierro carcelario en México* [Trabajo de especialización, Universidad Veracruzana, Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación]. https://www.uv.mx/epl/files/2021/02/Protocolo_Quetzalli_Dominguez.pdf

Domínguez Virgen, J., y López Cabrera, J. C. (2021). *Autonomía y resistencia en el siglo XXI: Voces del teatro (independiente) en la Ciudad de México*. Editorial Instituto Mora.

Dubatti, J. (2024). *Cien preguntas sobre el acontecimiento teatral y otros textos teóricos*. México.

Educación popular y luchas por la educación pública en América Latina: Homenaje a Adriana Puiggrós. (2020). En A. Guelman, F. Cabaluz Ducasse, M. M. Palumbo y M. Salazar (Eds.), *Educación popular para una pedagogía emancipadora latinoamericana* (pp. 23–64). CLACSO. https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/15706/1/Educacion-popular.pdf

Espinosa, J. C. (2021). *Encarcelados por no hablar español: la agonía de los indígenas en las prisiones de México*. El País. https://elpais.com/mexico/2021-07-16/encarcelados-por-no-hablar-espanol-la-agonia-de-los-indigenas-en-las-prisiones-de-mexico.html

El Universal, Compañía Periodística Nacional, S. A. de C. V. (1985). *Hemeroteca El Universal: 1976-1985* (Vol. 7). Editorial Cumbre.

El 77 Centro Cultural. (s.f.). *Reglamento para el acceso a la penitenciaría*. https://teatropenitenciario.blogspot.com/p/reglamento-para-el-acceso-la.html

Embajada y Consulado de Estados Unidos en México. (2019). *13 centros penitenciarios mexicanos logran acreditación internacional con el apoyo de la Iniciativa Mérida*. https://mx.usembassy.gov/es/13-centros-penitenciarios-mexicanos-logran-acreditacion-internacional-con-el-apoyo-de-la-iniciativa-merida/

Festival Internacional Cervantino. (2024). *Kilombo - CEFERESO - FIC Virtual #52FIC* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Mn8PMRD3f5c

Festival Internacional Cervantino. (2023). *La edición 51 del Festival Internacional Cervantino congregó a miles de asistentes en su más reciente edición* (Boletín de prensa FIC51/2023/38). Gobierno de México. https://festivalcervantino.gob.mx/upload/prensa/071123_la-edicion-51-del-festival-internacional-cervantino-congrego-a-miles-de-asistentes-en-su-mas-reciente-edicion.pdf

Fernández González, W. (2014). Readaptación o represión. En P. L. Cerda Pérez (Coord.), *Vulnerabilidad y silencio: El impacto carcelario en las familias penitenciarias*. Universidad Autónoma de Nuevo León. http://eprints.uanl.mx/12739/1/Vulnerabilidad%20y%20Silencio.%20ISBN%20978-607-27-0508-21.pdf

Fernández, V. (2017). *Valores en conflicto y reinserción social: El caso de los programas educativos en los sistemas penitenciarios de Ciudad de México y Morelos* (Tesis de maestría, Centro de Investigación y Docencia Económicas). Archivo digital. http://hdl.handle.net/11651/2248

Flores Flores, Graciela. (2023). *Palacio Negro, el final de Lecumberri y el "nuevo" penitenciarismo mexicano, 1971-1976*. Universidad Autónoma de Coahuila.

Flores Martínez, R. (2019). *Internos federales participan en obra de teatro en Guanajuato*. Excélsior. https://www.excelsior.com.mx/nacional/internos-federales-participan-en-obra-de-teatro-en-guanajuato/1344077

Foro Coatza. (2025). *Cerca de 6 mil personas en centros penitenciarios producen artesanías*. Foro Coatza. https://forocoatza.com/noticias-locales/cerca-de-6-mil-personas-en-centros-penitenciarios-producen-artesanias/

ForoSHKSPR. (s.f.). ForoSHKSPR. https://foroshakespeare.com/foroshkspr/

Foro Shakespeare. (2025). *Sobre la situación actual del proyecto Compañía de Teatro Penitenciario, atento comunicado a toda la comunidad de Foro Shakespeare*. https://foroshakespeare.com/comunicado-ctp/

Foucault, M. (2024). *Los cuerpos dóciles*. https://www.bloghemia.com/2024/08/los-cuerpos-dociles-por-michel-foucault.html

Foucault, Michel. (2020). Vigilar y castigar. Siglo XXI.

Fuentes Ibarra, G. (2007). *Cuatro propuestas escénicas en la Ciudad de México: Teatro Panamericano, de las Artes, de Medianoche y La Linterna Mágica (1939–1948)*. Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial; Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli.

Freire, Paulo. (2022). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI.

Gamboa, A. (2005). *La pena de prisión: Teoría y prevención*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

García, A. (2024). *Llevan al teatro historias de familias con un ser querido recluido en Pacho Viejo*. Diario de Xalapa. https://oem.com.mx/diariodexalapa/cultura/obra-expediente-veracruz-bitacora-de-viaje-de-que-trata-y-cuando-se-presentara-en-xalapa-13424156

Garcia-Borés et al., 2006, citado en Cuevas Gómez et al., 2021, p. XX).

García Carrión, T. M. (2023). *Artes escénicas en espacios de privación de la libertad: Una mirada transdisciplinaria*. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 14(23). https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2740/4722t.com

García García, O. (2025). La reinserción social como derecho humano en el centro penitenciario con sede en Poza Rica, Veracruz. En Gobernanza democrática en el sistema penitenciario mexicano (pp. 70–76). Foro Nacional de Educación Integral A.C. https://www.foneia.org/omp/index.php/foneia/catalog/download/gobernanzadh/gdh5/222?inline=1

García Ramírez, S. (1999). El sistema penitenciario. Siglo XIX y XX. *Boletín Mexicano de Derecho Comparado*, 95.

García Ramírez, S. (1993). *El sistema penal mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.

García Ramírez, S. (1979). *El final de Lecumberri.* Editorial Porrúa.

Gobierno de México. (s.f.). *La aportación artística de David Alfaro Siqueiros resguardada por el AGN*. https://www.gob.mx/agn/es/articulos/la-aportacion-artistica-de-da- vid-alfaro-siqueiros-resguardada-por-el-agnmex

García Ramírez, S. (1975). *La prisión. Fondo de Cultura Económica/Universidad Nacional Autónoma de México.*

Galván, L. E., y Flores Palafox, J. (s. f.). Escuela de artes y oficios. En *Diccionario de historia de la educación en México*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Garay Arellano, G., y Aceves Lozano, J. (Coords.). (2017). *Entrevistar ¿para qué?: Múltiples escuchas desde diversos cuadrantes*. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

Garner, P. (2003). *Porfirio Díaz. Del héroe al dictador: una biografía política*. México: Planeta.

Giacomello, C. (2017). Las mujeres privadas de la libertad en México: Una lectura crítica a partir de las Reglas de Bangkok. En C. R. Hernández (Ed.), *Resistencias penitenciarias. Investigación activista en espacios de reclusión* (pp. 313–347). Ciudad de México: Juan Pablos Editor.

Gobierno del Estado de Guanajuato. (2018). *El IEC apoya "Silencios de la libertad" en el FIC*. https://boletines.guanajuato.gob.mx/2018/10/20/el-iec-apoya-silencios-de-la-libertad-en-el-fic/

Gobierno del Estado de Guanajuato. (2020). *Reconoce Embajador de EUA a Guanajuato como modelo a seguir en colaboración entre ambos países*. Boletines del Gobierno del Estado de Guanajuato. https://boletines.guanajuato.gob.mx/2020/10/01/reconoce-embajador-de-eua-a-guanajuato-como-modelo-a-seguir-en-colaboracion-entre-ambos-paises/

Golpe Político. (2025). *¡La educación no tiene rejas! Más de 2 mil personas privadas de la libertad cursan estudios en Veracruz*. Golpe Político. https://golpepolitico.com/2025/06/05/mas-de-2-mil-personas-privadas-de-la-libertad-cursan-estudios-en-veracruz/

Gómez Polo, R. (2021). *Caneros* [Guion no publicado]

González, C. (Director). (2012). *Teatro Penitenciario, Libertad desde la sombra* [Documental, 1 h 25 min]. Canal 22 y Los Cuates Film.

González de la Vega, F. (1974). *El código penal comentado puesto al día conforme a sus reformas y concordado con la jurisprudencia definida de la Suprema Corte de Justicia de la Nación y sus tesis relacionadas, precedido de la reforma de las leyes penales en México*. Porrúa.

González Rodríguez, P. L., y Pineda González, L. J. (2024). Régimen penitenciario mexicano y el derecho a la salud de la población privada de la libertad. En R. F. Cano Valle (Ed.), *Reconstrucción del sistema nacional de salud en México* (Cap. 13). IIJ / Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM. https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/15/7441/15.pdf

González Villalobos, V. (2012). Una solución a la pobreza: El establecimiento de las escuelas de artes y oficios en México durante el siglo XIX. El caso jalisciense. *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local, 4*(8), 145–171. Universidad Nacional de Colombia. https://revistas.unal.edu.co/index.php/historelo/article/view/36834

Greenwood, D. (2016). Investigación acción pragmática. En G. Damonte y M. García (Eds.), *La investigación acción participativa: Referente inspirador de investigación y docencia sobre el agua en América Latina* (Serie Agua y Sociedad, 23[9]). PUCP y Justicia Hídrica.

Gutiérrez Bracho, C. (2025). Presentación. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 16(27). https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2793/4996?ut

Hernández, C. R. (2017). *Resistencias penitenciarias. Investigación activista en espacios de reclusión*. Ciudad de México: Juan Pablos Editor.

Humanium. (s.f.). *¿Qué son los derechos humanos?* https://www.humanium.org/es/derechos-humanos-1948/

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. (2019). *La Compañía Nacional de Teatro anuncia la programación que cierra su ciclo 2019* (Boletín No. 1339). https://inba.gob.mx/prensa/12897/la-compania-nacional-de-teatro-anuncia-la-programacion-que-cierra-su-ciclo-2019#:~:text=Sobresalen%20tres%20estrenos%20de%20textos%20representativos%20de,ciclo%202019%2C%20y%20cuya%20l%C3%ADnea%20hace%20%C3%A9nfasis

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. (2018). *Proyectos que formarán parte de la programación de la 39 Muestra Nacional de Teatro en la Ciudad de México* (Boletín No. 1122). https://inba.gob.mx/prensa/10169/proyectos-que-formaran-parte-de-la-programacion-de-la-39-muestra-nacional-de-teatro-en-la-ciudad-de-mexico

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. (2017). *Se presentará la obra Xolomeo y Pitbulieta, puesta en escena ganadora del Premio Nacional de Dramaturgia Penitenciaria 2017*. https://inba.gob.mx/prensa/8498/se-presentara-la-obraxolomeo-y-pitbulieta-puesta-en-escena-ganadora-del-premio-nacional-de-dramaturgia-penitenciaria-2017

Instituto Nacional de Bellas Artes. (2016). El Centro Mexicano de Teatro del ITI UNESCO distinguió a diversas personalidades de las artes escénicas (Boletín No. 407). https://inba.gob.mx/prensa/2200/bol-407-el-centro-mexicano-de-teatro-del-iti-unesco-distingui-oacute-a-diversas-personalidades-de-las-artes-esc-eacutenicas

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. (2015) *Proyectos que formarán parte de la programación de la 39 Muestra Nacional de Teatro en la Ciudad de México*. https://inba.gob.mx/prensa/10169/proyectos-que-formaran-parte-de-la-programacion-de-la-39-muestra-nacional-de-teatro-en-la-ciudad-de-mexico

Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2024). *Censo Nacional de Sistemas Penitenciarios Estatales (CNSIPEE) 2024*. INEGI. https://www.inegi.org.mx/programas/cnsipee/2024/

Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI). (2023). *Censo Nacional del Sistema Penitenciario Federal y Estatales 2023*. https://www.inegi.org.mx/contenidos/programas/cnspef/2023/doc/cnsipef_2023_resultados.pdf

Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2021). *Censo Nacional de Sistema Penitenciario Federal y Estatales 2021*. INEGI. https://www.inegi.org.mx/contenidos/programas/cnspef/2021/doc/cnsipef_2021_resultados.pdf

Isaac (2019). Salida al Complejo Cultural Los Pinos. Narración de la experiencia de presentar la obra de teatro Tlamaquitiliztli, en el Complejo Cultural Los Pinos. (p.89). En *Ficciones del Reno*. Programa Colectivos Culturales Comunitarios, Ciudad de México: Impresora Peña Santa.

Kalawski, A. (2016). Teatro testimonial contemporáneo en Chile: Dilemas éticos y estéticos . *Revista nuestra América*, 193-204.

La Jornada. (2022). *En el Teatro de la Ciudad, la Compañía de Teatro Penitenciario deconstruirá Macbeth*. https://www.jornada.com.mx/2022/11/24/espectaculos/a16n1esp

Lemus, V., y Marta, I. (2025). Teatro en prisión: Para diseñar otros futuros posibles. *Investigación Teatral: Revista de Artes Escénicas y Performatividad, 16*(27), 48–69. https://doi.org/10.25009/it.v16i27.2800

Leñero Franco, E. (2021). *"Caneros": la vida en prisión*. *Proceso*. https://www.proceso.com.mx/cultura/2021/7/6/caneros-la-vida-en-prision-267254.html

León, C. (2025). *La espera*. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 16(27). https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2807/4984

López Cedillo, I. C. (2017). *Teatro Canero: Hacia una configuración cultural penitenciaria* (Tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa).

Macías, B. (2014). *Castigar y crear: Un estudio de caso de la puesta en escena Ricardo III, versión 0.3* (Tesis de maestría, Universidad Iberoamericana). Archivo digital. http://ri.ibero.mx/handle/ibero/4393

Macías, B. (2020). *Teatro penitenciario en América Latina: Contecimiento entre espacios y presencias en convivio ante Ricardo III de El Mago y la CoArtRe* (Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México). Archivo digital. http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/2069

Mansilla-Moya, M. (2023). Teatro penitenciario: Experiencias de la Compañía de Teatro Penitenciario. Revista Abogacía. https://www.revistaabogacia.com/teatro-penitenciario/

Martínez, P. *La paradoja de la impunidad: el culpable, libre; el inocente, paga*. *Magis*, Edición 420. https://magis.iteso.mx/nota/la-paradoja-de-la-impunidad-el-culpable-libre-el-inocente-paga/

Martínez Domínguez, A. M. (2014). *Cárcel de máxima seguridad de Almoloya de Juárez, Estado de México: Poder de disposición: prevención especial negativa* (Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán). https://tesiunamdocumentos.dgb.unam.mx/ptd2014/octubre/0720110/0720110.pdf

Marván Laborde, I. (2005). *Nueva edición del Diario de debates del Congreso Constituyente de 1916-1917 (Tomo I)*. Suprema Corte de Justicia de la Nación. https://sistemabibliotecario.scjn.gob.mx/sisbib/po_2010/69020/69020_8.pdf

Mecanismo Nacional de Prevención de la Tortura. (2017). *Recomendación M-08/2017 sobre los centros de reclusión que dependen del gobierno del estado de Veracruz*. https://testwebqa.cndh.org.mx/sites/default/files/doc/Recomendaciones/PrevencionTortura/RecPT_2017_008.pdf

Medina, L. (2001). *Historia de la revolución mexicana, 1940-1952. Del cardenismo al avilacamachismo*. El Colegio de México.

Melossi, D., y Pavarini, M. (2003). *Cárcel y fábrica. Los orígenes del sistema penitenciario (siglos XVI–XIX)*. México: Siglo XXI Editores.

Mendoza, S. (1930). El nuevo Código Penal de México. *The Hispanic Historical Review, 10*(3), 299–312.

Moreno, M.E. (2016). Casa Calabaza. P*aso de Gato: Revista Mexicana de Teatro*, *16*(67), 99-116.

Moreno, M. E**.** (s.f). *Casa Calabaza.* https://laboussole.me/casa-calabaza

Moreno, M. E. (s.f.). *Cuentos de Caboca: Historias de muy lejos*. Amazon. https://www.amazon.com.mx/stores/author/B0BNHWNR1K?ingress=0&visitId=3251e243-aabc-40e2-bf9f-39bb3e8949f2

Muestra Nacional de Teatro. (s.f.). *Detalles*. Facebook. https://www.facebook.com/muestranacionaldeteatro/?locale=es_LA

Noroeste. (2021). *Gente de teatro, charla con Ramón Gómez Polo en UniversArte*. https://www.noroeste.com.mx/amp/entretenimiento/cultura/gente-de-teatro-charla-con-ramon-gomez-polo-en-universarte-II1082318

Núñez Hurtado, C. (s.f.). *Educación popular: una mirada de conjunto*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Cátedra Paulo Freire. https://infocdmx.org.mx/escuela/curso_capacitadores/educacion_popular/decisio10_saber1.pdf

Observatorio de Prisiones. (s.f.). *Inicio*. Documenta A.C. https://observatorio-de-prisiones.documenta.org.mx/

Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito (UNODC). (2015). *Reglas mínimas de las Naciones Unidas para el tratamiento de los reclusos (Reglas Nelson Mandela)*. Viena. https://www.unodc.org/documents/justice-and-prison-reform/Nelson_Mandela_Rules-S-ebook.pdf

Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito (UNODC). (2021). *Modelo estándares avanzados de Naciones Unidas para el sistema penitenciario mexicano*. https://www.unodc.org/lpomex/uploads/documents/Publicaciones/Prevencion-del-delito-y-justicia-penal/UNAPS_Manual_1_210812_web.pdf

Olguin B.V. (2017). ¿Escritura, literatura y resistencia? Ideología, instituciones académicas y "el trabajo en prisión". En C. R. Hernández (Ed.), *Resistencias penitenciarias. Investigación activista en espacios de reclusión* (pp. 119-162). Ciudad de México: Juan Pablos Editor.

Ortega, C. (2024). *Colectivo OkupArte: Cultura Nómada invita a la obra de teatro Expediente Veracruz.* Marcando Trayectoria*.* https://www.marcandotrayectoria.com.mx/colectivo-okuparte-cultura-nomada-invita-a-la-obra-de-teatro-expediente-veracruz/

Paso de Gato: Revista Mexicana de Teatro (2016). *Dossier: Teatro penitenciario*, 15(67), 20–21. Octubre-diciembre 2016.

Pavarini, M**.** (1996). *Control y dominación. Teorías criminológicas burguesas y proyecto hegemónico*. México: Siglo XXI Editores

Padilla Arroyo, A. (2004). “Control, disidencia y cárcel política en el Porfiriato.”

Convergencia Revista de ciencias sociales, 036 (11), 247- 276.

Padilla Arroyo, A. (2001). “Control social e instituciones de reclusión. El caso de la penitenciaria de Jalisco en el Porfiriato.” *Relaciones*, 088, 243-285.

Padilla Arroyo, A. (2001). *De Belem a Lecumberri: Pensamiento social y penal en el*

México decimonónico. México: Secretaría de Gobernación Archivo General de la Nación.

Padilla Arroyo, A. (2001). “Influencias ideológicas en el pensamiento penitenciario mexicano.” *Historia y grafía*, 12, México.

Padilla Arroyo, A. (1995). *Criminalidad, cárceles y sistema penitenciario en México, 1876-1910* (Tesis doctoral, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos). El Colegio de México.

Padilla Arroyo, A. (1993). “Pobres y criminales. Beneficencia y reforma penitenciaria en el siglo XIX en México.” *Secuencia*, 27, México.

Perches Galván, S. (2021). *¿Puede el teatro ayudar a los presos a perdonarse?* Atrapaarte. https://www.atrapa-arte.com/post/puede-el-teatro-ayudar-a-los-presos-a-perdonarse-texto-y-fotos-salvador-perches-galv%C3%A1n

Piccato, P. (2022). *Historia mínima de la violencia en México*. El Colegio de México.

Piccato, P. (2010). *Ciudad de sospechosos: Crimen en la Ciudad de México, 1900-1931*. Publicaciones de la Casa Chata; Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social; Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Poder Ejecutivo. (2008). *Decreto por el que se reforman y adicionan diversas disposiciones de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*. *Diario Oficial de la Federación*, 3–11.

Poder Ejecutivo. (1931). *Código Penal Federal de 1931*. México. https://www.oas.org/juridico/spanish/mesicic3_mex_anexo7.pdf

Poniatowska, E. (1997). *Cartas de Álvaro a Elena Poniatowska*. Alfaguara.

Premios ACPT. (2024). *Entrar y salir, así sea por las ventanas*. https://www.acpteatro.com/post/entrar-y-salir-asi-sea-por-las-ventanas

Pulido Esteva, D. (2016). *Los delitos de disolución social: primeras experiencias (1941–1944)*. *Antropología. Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, (101), 129–143.

Pulidos Esteva, D. (2014). *¡A su salud! Sociabilidades, libaciones y prácticas populares en la ciudad de México a principios del siglo XX*. México: El Colegio de México.

Pulido Esteva, D. (2012). “Profesional y discrecional: policía y sociedad en la ciudad de México del Porfiriato a la posrevolución.” *Antropología Boletín Oficial del INAH*, 94, 2012.

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Lander, E. (Ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 122–151). Buenos Aires.

Ramírez Reyes, M. (2021). Génesis y evolución del sistema penitenciario en México frente a la tortura. *Revista Mexicana de Ciencias Penales, 4*(15), 41–70. https://revistacienciasinacipe.fgr.org.mx/index.php/02/article/view/485/374

Real Academia Española (s.f.). *Diccionario de la lengua española*. https://dle.rae.es/penitenciario

Rendón Cárdenas, A., y Rodríguez Luna, A. (2014). Prevención focalizada: la reinserción social y el sistema penitenciario en México. En J. L. Cisneros, E. D. Cunjama López, y P. J. Peñaloza (Eds.), *¿Crisis de la prisión? Violencia y conflicto en las cárceles de México* (pp. 123–141). Ciudad de México: Editorial Porrúa.

Revista de historia de las prisiones. (2014). Presentación. *Revista de historia las prisiones.* Archivo digital https://www.revistadeprisiones.com/

Revista de la Facultad de Derecho de la Universidad Veracruzana. (2021). *La realidad del nuevo derecho penitenciario en México: Caso Veracruz* (No. 5). https://www.uv.mx/derecho/files/2019/04/Revista-de-la-Facultad-de-Derecho-No-5-La-realidad-del-nuevo-derecho-penitenciario-en-Mexico-Caso-Veracruz-10-NOVIEMBRE-2021.pdf

Revista Proceso. (2006). *Veracruz: Admite autoridad incapacidad para frenar narcotráfico en penales*. https://www.proceso.com.mx/nacional/2006/1/5/veracruz-admite-autoridad-incapacidad-para-frenar-narcotrafico-en-penales-39500.html

Rey, Jimena. (2016). “La institucionalización de la prisión moderna en el Estado de Veracruz” [Tesis de Doctorado Universidad Veracruzana] Xalapa: Universidad Veracruzana

Reyes, Ó. (2022). *Cefereso de Ocampo, de los más costosos del país*. El Sol de Irapuato. https://oem.com.mx/elsoldeleon/local/cefereso-de-ocampo-de-los-mas-costosos-del-pais-20215464

Rodríguez Guzmán, R. A. (2022). 41 Muestra Nacional de Teatro: experiencias y aprendizajes. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 13(22), 164–173. https://doi.org/10.25009/it.v13i22.2725

Rodríguez, J. C. (2017). La cárcel de la que nadie quiere escapar. *Eje Central*. https://www.ejecentral.com.mx/carcel-nadie-quiere-escapar-san-miguel-allende

Ruiz Ortega, A. H. (2019). Presentación por parte del Sistema Penitenciario (pp. 6–9). En *Ficciones del Reno. Programa Colectivos Culturales Comunitarios*. Ciudad de México: Impresora Peña Santa.

Salas Hernández, J. (2006). *El penal de Villa Aldama, el más grande de América Latina*. Al Calor Político. https://www.alcalorpolitico.com/informacion/el-penal-de-villa-aldama-el-m-s-grande-de-am-rica-latina-1665.html

Salvatore, Ricardo. (2013). Subalternos, derechos y justicia penal: Ensayos de historia social y cultural argentina 1829-1940, México: Gedisa.

Salvatore, R. y Barreneche, O. (2013). El delito y el orden en perspectiva histórica. Argentina: Protohistoria.

Sánchez, A. (2001). Antología de derecho penitenciario y ejecución penal. México: Instituto Nacional de Ciencias Penales.

Sánchez Andrés, A. (2013). *La construcción de un nuevo discurso exterior y la normalización de las relaciones de México con el mundo, 1940–1946*. Historia del Presente, 22, 25–40.

Sánchez López, P., y Santiago Gómez, T. (2014). Los eufemismos del castigo: Regenerar, readaptar, reinsertar. En J. L. Cisneros, E. D. Cunjama López y P. J. Peñaloza (Coords.), *¿Crisis de la prisión? Violencia y conflicto en las cárceles de México* (pp. 159–179). Editorial Porrúa.

Sandoval, R. (2019). *El fracaso de la Iniciativa Mérida en Guanajuato*. POPLab. https://poplab.mx/posts/el-fracaso-de-la-iniciativa-mrida-en-guanajuato/

Sanguinetti, I. (2009). *Síntesis de la Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social (RLATS)*. ForoArte y Salud. https://foroarteysalud.wordpress.com/wp-content/uploads/2009/09/sintesis-rlats-espanol-2009.pdf

Santillán, M. L. (2021). *8M: Mujeres en la cárcel, donde las desigualdades de género persisten*. Ciencia UNAM. https://ciencia.unam.mx/leer/1092/mujeres-en-la-carcel-la-otra-sentencia-desigualdades-de-genero

Santos, P. A. (2017). La “Reconstrucción Social”. En C. R. Hernández (Ed.), *Resistencias penitenciarias. Investigación activista en espacios de reclusión* (pp. 83–119). Ciudad de México: Juan Pablos Editor.

Scherer García, J. (1998). *Cárceles*. Alfaguara.

Scherer García, Julio. (1996). *Siqueiros, la piel y la entraña*. Consejo Nacional de Cultura.

Scherer García, Julio. (1960). Dos horas y media de libertad. *Excélsior*, 14.

Secretaría de Cultura. (2023). *Casa Calabaza, una travesía por los territorios sombríos de las relaciones familiares*. https://www.gob.mx/cultura/prensa/casa-calabaza-una-travesia-por-los-territorios-sombrios-de-las-relaciones-familiares

Secretaría de Cultura. (2019). *El teatro comunitario como herramienta para transformar vidas*. Gobierno de México. https://www.gob.mx/cultura/prensa/el-teatro-comunitario-como-herramienta-para-transformar-vidas-208713

Secretaría de Cultura de la Ciudad de México. (2018). *Respalda la 39 Muestra Nacional de Teatro la Declaratoria de la Ciudad de México en favor de la cultura y la paz*. https://cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/1194-18

Secretaría de Cultura Ciudad de México. (2018). *Respalda la 39 Muestra Nacional de Teatro la Declaratoria de la Ciudad de México en favor de la cultura y la paz* [Nota SC/DDC/CP/1194-18]. Cultura CDMX. https://cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/1194-18

Secretaría de Cultura. (2018). *La espera, montaje escénico sobre la libertad y las segundas oportunidades*. https://www.gob.mx/cultura/prensa/la-espera-montaje-escenico-sobre-la-libertad-y-las-segundas-oportunidades?idiom=es-MX

Secretaría de Cultura. (2018). *Inicia temporada La espera, producción teatral de la Compañía de Teatro Penitenciario*. https://www.gob.mx/cultura/prensa/la-espera-montaje-escenico-sobre-la-libertad-y-las-segundas-oportunidades?idiom=es-MX

Secretaría de Cultura. (2018). *Obra teatral "Alquimia y transmutación" dignifica a la mujer dentro y fuera de la cárcel*. Gobierno de México. https://www.gob.mx/cultura/prensa/obra-teatral-alquimia-y-transmutacion-dignifica-a-la-mujer-dentro-y-fuera-de-la-carcel

Secretaría de Cultura. (2017). *Proyecto Ruelas: transformación social a través del teatro*. https://www.gob.mx/cultura/prensa/proyecto-ruelas-transformacion-social-a-traves-del-teatro

Secretaría de Cultura. (2015). *Jorge Correa, una vida dedicada al teatro penitenciario*. https://www.gob.mx/cultura/prensa/jorge-correa-una-vida-dedicada-al-teatro-penitenciario

Secretaría de Cultura. (2015). *Jorge Correa, una vida dedicada al teatro penitenciario*. https://www.gob.mx/cultura/prensa/jorge-correa-una-vida-dedicada-al-teatro-penitenciario?state=published

Secretaría de Cultura. (2010). *Teatro comunitario: Cuaderno de investigación*. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli. https://citru.inba.gob.mx/publications/109-fijos/publicaciones/multimedia/339-teatro-comunitario-cuaderno-de-investigacion.html

Secretaría de Cultura. (s.f.). *Festival Internacional Cervantino: Historial de actividades*. Contigo en la distancia. https://contigoenladistancia.cultura.gob.mx/lista/seccion/fic-historial

Secretaría de Gobernación. (2020). *Programa sectorial de cultura 2020-2024: Programa sectorial derivado del Plan Nacional de Desarrollo 2020-2024*. Diario Oficial de la Federación. https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5596142&fecha=03/07/2020#gsc.tab=0

Secretaría de Gobernación. (2017). *Conoce el Sistema Penitenciario Federal*. https://www.gob.mx/segob/documentos/conoce-el-sistema-penitenciario-federal

Secretaría de Gobierno del Estado de Guanajuato. (2022). *Oficio núm. S.G.816/2022* [Documento oficial]. Gaceta Legislativa del Estado de Guanajuato. https://gaceta.diputados.gob.mx/PDF/65/2023/mar/Gto_C.penitenc-20230330.pdf

Secretaría de Seguridad Pública . (2021). *Censo Nacional de Sistemas Penitenciarios* . Obtenido de https://seguridad.guanajuato.gob.mx/tag/ceprereso/

Secretaría de Seguridad Pública. (2009). *Acuerdo 05/2009 del Secretario de Seguridad Pública, por el que se incorpora al Sistema Penitenciario Federal el Centro Federal de Readaptación Social Número 5, Oriente*. Diario Oficial de la Federación, Primera Sección. https://www.ordenjuridico.gob.mx/Federal/PE/APF/APC/SSP/Acuerdos/2009/07082009(1).pdf

Secretaría de Seguridad Pública del Estado de Veracruz. (2016). *Solicitud de visitas a internos en los centros de reinserción social del estado* [PDF]. https://www.veracruz.gob.mx/seguridad/wp-content/uploads/sites/18/2016/02/Servicios-DGPRS-CERESO.pdf

Secretaría de Seguridad y Paz. (s.f.). *El Sistema Estatal Penitenciario de Guanajuato*. Gobierno del Estado de Guanajuato. https://seguridad.guanajuato.gob.mx/el-sistema-estatal-penitenciario-de-guanajuato/

Secretaría de Seguridad y Protección Ciudadana, Dirección General de Instituciones Abiertas, Prevención y Readaptación Social, y Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. (2024). *Convocatoria Concurso Nacional de Teatro Penitenciario*. Sistema de Información Cultural. https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=convocatoria&table_id=166

Sigüenza Vidal, F. (2018). La ex Acordada y Belén, una visión de la rehabilitación penitenciaria en la prisión femenina en México (1833-1882). Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad, 39(154), 193-223. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-39292018000200193 SciELO México

Silva Núñez Miranda, C. (2017). Una historia inconclusa: Mujeres indígenas presas y otros relatos. En C. R. Hernández (Ed.), *Resistencias penitenciarias. Investigación activista en espacios de reclusión* (pp. 29-50). Ciudad de México: Juan Pablos Editor.

Solís Reyes, C. del C. (2016). Castigo, trabajo y enmienda: una visión tras las rejas. El caso de la cárcel municipal de Xalapa, Veracruz, México (1917-1931). Revista de la historia de las prisiones, (2), 201-220.

Solís Reyes, C. del C. (2016). Educar para transformar: un acercamiento a la cárcel municipal de Xalapa, Veracruz, 1917-1931. Ulúa. Revista de historia, sociedad y cultura, (28), 55-78.

Solís, C. del C. (2014). Desde adentro: La cárcel municipal de Xalapa, 1917-1931 [Tesis de maestría, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora]. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

Solís, C. del C. (2011). Misterioso y temible: Aproximaciones para una historia del Reclusorio Central del Estado, 1949-2007, Perote, Veracruz [Tesis de licenciatura, Universidad Veracruzana]. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Subsecretaría de Sistema Penitenciario. (s.f.). *Centros de Reclusión*. Gobierno de la Ciudad de México. https://penitenciario.cdmx.gob.mx/centros-de-reclusion

Suprema Corte de Justicia de la Nación. (2017). *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos que reforma la de 5 de febrero de 1857*.

Tanaka, Michiko. (1994). Seki Sano and Popular Political and Social Theatre in Latin America. *Latin American Theatre Review*, *27*(2), 53-69.

Teja Zabre, A. (1931). *Código Penal para el Distrito y Territorios Federales en materia de fuero común, y para toda la República en materia de fuero federal*. Editora de Gobierno.

Toscano Godines, J. F. (2020, 29). *Las niñas y niños invisibles en las cárceles de México*. Centro de Estudios Constitucionales, Suprema Corte de Justicia de la Nación. https://www.sitios.scjn.gob.mx/cec/blog-cec/las-ninas-y-ninos-invisibles-en-las-carceles-de-mexico

Toriz Proenza, M. (2000). *La crítica social en el arte teatral de Seki Sano*. Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana. https://www.uam.mx/difusion/revista/julioago2000/toriz.html

United Nations Human Rights. (s.f.). *Declaración Universal de Derechos Humanos*. https://www.ohchr.org/sites/default/files/UDHR/Documents/UDHR_Translations/spn.pdf

Universidad de Guanajuato. (2025). *Comunidad UG lleva taller de teatro al CEFERESO*. Quehacer institucional. https://www.ugto.mx/noticias/quehacer-institucional/20171-comunidad-ug-lleva-taller-de-teatro-al-cefereso

Universidad de Guanajuato. (2015). *Talleres culturales de la UG, un proyecto de reinserción social*. https://www.ugto.mx/noticias/noticias/8041-talleres-culturales-de-la-ug-un-proyecto-de-reinsercion-social

Universidad Veracruzana. (2013). *Músicas del Mundo… en Pacho Viejo: Inicia el III Programa «Músicas del Mundo» en el penal de Pacho Viejo*. Centro de Estudios de la Cultura y la

Comunicación, Universidad Veracruzana. https://www.uv.mx/cecc/general/musicas-del-mundo-en-pacho-viejo/

Universidad Veracruzana. (s. f.). *Diplomado Teatro Aplicado a la Resiliencia Común-Unitaria*. Universidad Veracruzana. https://www.uv.mx/edu-cont/general/diplomado-teatro-aplicado-a-la-resiliencia-comun-unitaria/

Urías Horcasitas, B. (2007). *Historias secretas del racismo en México 1920-1950*. Tusquets Editores.

Villanueva Castilleja, Ruth. (2019). *Teatro Penitenciario.* México: Editorial Porrúa.

Villanueva, R. (Coord.). (2018). *Reglas de las Naciones Unidas para el tratamiento de las reclusas y medidas no privativas de la libertad para las mujeres delincuentes*. Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH). https://www.cndh.org.mx/sites/default/files/documentos/2019-04/30_Reglas-de-Bangkok.pdf

Villanueva Castilleja, R. (2015). La reinserción social en México con un enfoque complementario. *Nova Iustitia. Revista Digital de la Reforma Penal, 3*(10), 277–296. https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/nova-iustitia/article/viewFile/36367/33288

Velázquez, F. (2022). *Cada persona privada de la libertad en cárceles de Guanajuato cuesta 13 mil pesos al mes; hasta 158 mil anuales*. Observatorio de prisiones. https://observatorio-de-prisiones.documenta.org.mx/archivos/5662

Vértigo Político. (2024). *"Fueradentro" ofrecerá tres funciones en octubre*. https://www.vertigopolitico.com/cultura/notas/fueradentro-ofrecera-tres-funciones-en-octubre

Villegas, C. (2021). *Palabras cautivas: Antología de textos del taller de escritura dramática*.

Walsh, C. (2018). Estudios (inter)culturales en clave de-colonial. En Pedro Pablo Gómez (Ed.), *Aprender, crear, sanar: Estudios artísticos en perspectiva decolonial* (pp. 15-37). Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Repositorio institucio- nal del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. https://biblioteca-reposito- rio.clacso.edu.ar/handle/CLACSO/248207

Walsh, C. (2013). *Interculturalidad, Estado, sociedad*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

Yepez, G. (2019). Las artes vivas como estrategia para generar formas armónicas de convivencia dentro de las prisiones mexicanas. En *Ficciones del Reno. Programa Colectivos Culturales Comunitarios* (pp. 30–38). Ciudad de México: Impresora Peña Santa.

You (2019). Salida al Complejo Cultural Los Pinos. Narración de la experiencia de presentar la obra de teatro Tlamaquitiliztli, en el Complejo Cultural Los Pinos. (p.90). En *Ficciones del Reno*. Programa Colectivos Culturales Comunitarios, Ciudad de México: Impresora Peña Santa.

Zaya, R. (2023). *Expediente Veracruz: Bítacora de viaje* [Guion no publicado]

Formato de Declaración de Originalidad y Uso de Inteligencia Artificial

Coordinación General de Estudios de Posgrado
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

A quien corresponda,

Por este medio, quien abajo firma, bajo protesta de decir verdad, declara lo siguiente:

● Que presenta para revisión de originalidad el manuscrito cuyos detalles se especifican abajo. ● Que todas las fuentes consultadas para la elaboración del manuscrito están debidamente identificadas dentro del cuerpo del texto, e incluidas en la lista de referencias. ● Que, en caso de haber usado un sistema de inteligencia artificial, en cualquier etapa del desarrollo de su trabajo, lo ha especificado en la tabla que se encuentra en este documento. ● Que conoce la normativa de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en particular los Incisos IX y XII del artículo 85, y los artículos 88 y 101 del Estatuto Universitario de la UMSNH, además del transitorio tercero del Reglamento General para los Estudios de Posgrado de la UMSNH.

Datos del manuscrito que se presenta a revisión		
Programa educativo	**Doctorado interinstitucional en arte y cultura**	
Título del trabajo	**Tras rejas y bambalinas: una aproximación histórica y regional a la experiencia del teatro en las prisiones mexicanas**	
	Nombre	**Correo electrónico**
Autor/es	**Cristina del C. Solís Reyes**	**2147052a@umich.mx**
Director	**Dra. en Arte y Cultura Adriana Elena Rovira Vázquez**	**adriana.rovira@umich.mx**
Codirector		
Coordinador del programa	**Dr. Juan Carlos González Vidal**	**doc.arte.cultura@umich.mx** **juan.gonzalez@umich.mx**

Uso de Inteligencia Artificial		
Rubro	**Uso (sí/no)**	**Descripción**
Asistencia en la redacción		

Formato de Declaración de Originalidad y Uso de Inteligencia Artificial

Coordinación General de Estudios de Posgrado
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Uso de Inteligencia Artificial		
Rubro	**Uso (sí/no)**	**Descripción**
Traducción al español		
Traducción a otra lengua		
Revisión y corrección de estilo	Sí	Utilicé chat gpt para detalles de puntuación y eliminación de repetición de palabras.
Análisis de datos		
Búsqueda y organización de información		
Formateo de las referencias bibliográficas	Si	Utilicé chat gpt para detalles de puntuación y formato de referencias bibliográficas en casos particulares como documentos audiovisuales o páginas de internet.
Generación de contenido multimedia		

Otro		

Datos del solicitante	
Nombre y firma	**Cristina del C. Solís Reyes**
Lugar y fecha	**San Miguel de Allende, Gto. 13 de noviembre 2025**

iThenticate Página 1 de 599 - Portada Identificador de la entrega trn:oid:::3117:529551901

Cristina del Carmen Solís Reyes

Tras rejas y bambalinas una aproximación histórica y regional a la experiencia del teatro en las prisiones mexicanas.pdf

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Detalles del documento

Identificador de la entrega
trn:oid:::3117:529551901

Fecha de entrega
18 nov 2025, 11:16 a.m. GMT-6

Fecha de descarga
18 nov 2025, 11:27 a.m. GMT-6

Nombre del archivo
Tras rejas y bambalinas una aproximación histórica y regional a la experiencia del teatro en las p....pdf

Tamaño del archivo
16.8 MB

590 páginas

182.640 palabras

949.612 caracteres

iThenticate Página 1 de 599 - Portada Identificador de la entrega trn:oid:::3117:529551901

9% Similitud general

El total combinado de todas las coincidencias, incluidas las fuentes superpuestas, para ca...

Filtrado desde el informe

- Texto citado
- Texto mencionado
- Coincidencias menores (menos de 10 palabras)

Fuentes principales

5% Fuentes de Internet
5% Publicaciones
0% Trabajos entregados (trabajos del estudiante)

Marcas de integridad

N.° de alertas de integridad para revisión

No se han detectado manipulaciones de texto sospechosas.

Los algoritmos de nuestro sistema analizan un documento en profundidad para buscar inconsistencias que permitirían distinguirlo de una entrega normal. Si advertimos algo extraño, lo marcamos como una alerta para que pueda revisarlo.

Una marca de alerta no es necesariamente un indicador de problemas. Sin embargo, recomendamos que preste atención y la revise.