



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE PEDAGOGÍA

**UNA MIRADA ICONOGRÁFICA Y PEDAGÓGICA A
LOS MURALES DE SANTA MARTHA ACATITLA**

TESIS

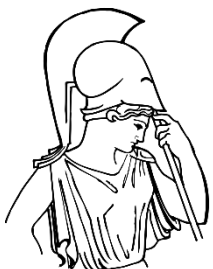
**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN PEDAGOGÍA**

P R E S E N T A

SANDRA LÁZARO PÉREZ

ASESORA:

MTRA. ITZEL CASILLAS AVALOS



Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

En memoria de mi padre, que siempre ha estado presente en mis recuerdos y ha sido una de mis más grandes motivaciones para trabajar constantemente y alcanzar cada una de las metas que me he propuesto. Cada palabra escrita en esta tesis es en su honor.

A mi madre, por tanto amor brindado de forma incondicional, porque es y siempre será el mejor ejemplo de constancia y dedicación. Esta tesis es una pequeña parte de todo tu esfuerzo.

Agradecimientos

La conclusión de esta tesis no es un logro y esfuerzo únicamente mío, tuve la fortuna de estar acompañada y conocer en el camino a muchas personas que aportaron valiosas enseñanzas a mi vida, por lo tanto, me permito agradecer a las siguientes personas:

A Dios por permitirme llegar hasta este momento rodeada de gente sumamente valiosa y cariñosa.

A mi madre, las palabras no me alcanzan para agradecer todo su amor, esfuerzo, dedicación y comprensión. Gracias por ser la mejor madre y padre a la vez, por apoyar y respetar cada una de las decisiones que he ido tomando a lo largo de mi vida y gracias por confiar siempre en mí.

A mi padre, por ser mi ángel guardián y guiar cada paso que doy, tu recuerdo siempre será mi mejor motivación.

A mi tía Lucero, por tanto amor y por estar de manera incondicional siempre que la he necesitado. A mi primo Gustavo, porque a su corta edad me ha enseñado que con amor y dedicación se pueden superar todos los obstáculos.

A mi hermano, por apaciguar todos mis momentos de estrés colocando flores en mi cuarto. Gracias por confiar en mí.

A la familia Trejo González, porque me han enseñado que no se necesita tener los mismos lazos sanguíneos para poder ser familia. Gracias por sus consejos, enseñanzas, cuidados, por confiar en mí y por todo su cariño.

A José Trejo, *Pepe*, por ser el hermano mayor que siempre hubiera deseado tener. Gracias por cuidarme como si realmente fuera tu hermana pequeña, por confiar en mí y demostrarme que soy capaz de realizar todo lo que me propongo. Gracias por dejarme ser parte del crecimiento de tu gran proyecto *Pan de Azúcar Maid's Café*, pero principalmente gracias por todo tu cariño.

A Arantxa, por tu amistad y el apoyo demostrado a lo largo de trece años; por cada aventura y tristeza compartida. Gracias por escucharme siempre y por brindarme un abrazo y una sonrisa en los momentos más difíciles y gracias por estar a mi lado de manera incondicional.

A Judith, por llegar a mi vida en un momento crucial y confiar en mí. Gracias por soportar mis cambios de humor tan drásticos, por apoyar y respetar cada una de mis decisiones, por compartir ese gusto y amor por el buen café y por apoyarme en cada tropiezo que he tenido.

A mis amigos de la secundaria, *los bobitos*, porque llevamos más de trece años juntos y nos hemos demostrado que siempre que nos necesitemos vamos a estar.

A mis amigos de la Universidad: Vane, Yolito, Mayra, Itzel, Leonardo y Odette, gracias por su cariño, escucharme siempre, por compartir y respetar mis ideas, pero principalmente, gracias por confiar en mis capacidades.

A la UNAM, especialmente a la Facultad de Filosofía y Letras, por todo el apoyo que me brindaron durante mi estancia como estudiante a través de sus servicios, instalaciones y recursos. En esta institución desarrollé habilidades, afronté retos y conocí a profesores y compañeros que aportaron a mi formación profesional y personal.

A mi asesora Itzel Casilla Avalos, por confiar en mis capacidades y decidir apoyar y orientarme cuidadosamente en la construcción de esta tesis. Gracias por su paciencia y por cada comentario acertado que enriqueció esta investigación. Asimismo, el doble agradecimiento porque por usted llegué a la Coordinación del Posgrado en Pedagogía a realizar mi Servicio Social y este acontecimiento le dio un giro radical a mi vida.

Al equipo de la Coordinación del Posgrado en Pedagogía, Rosy, Ade y Arlene. Gracias por recibirme cálidamente y brindarme tanto cariño sincero e incondicional desde que inicié mi Servicio Social, y hasta la actualidad. Gracias por todo lo que han aportado a mi crecimiento profesional y como persona. Arlene, gracias de todo corazón por todo el apoyo que me has brindado.

Al equipo de la Coordinación del Posgrado en Bibliotecología y Estudios de la Información: al Dr. Juan José Calva González, Carlos y Daniel por darme la oportunidad de laborar y aprender a su lado. Gracias por confiar en mí.

A la Dra. Claudia Pontón Ramos, por creer en mis capacidades y brindarme la oportunidad de tener mi primera experiencia profesional en la Coordinación y por leer cuidadosamente esta tesis.

Al resto de mis sinodales: Mtra. Glenda Cabrera Aquino, Mtra. Blanca Flor Trujillo Reyes y Mtra. Ana Cecilia Martner Peyrelongue por la cuidadosa lectura a esta tesis y por cada uno de sus comentarios que lo enriquecieron.

Gracias a todos ustedes.

ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	7
--------------------	---

Capítulo 1

Muralismo contemporáneo: una forma de expresión y de formación dentro del contexto carcelario	14
--	-----------

1.1 Contextualización y características del graffiti como antecedente del muralismo contemporáneo.....	15
1.1.1 Clasificaciones y tipografías del graffiti.....	16
1.1.2 Historia del graffiti como antecedente.....	19
1.1.3 De Nueva York a México: la denuncia crítica en la calle	20
1.1.4 Diferencias y similitudes entre los términos graffiti, post-graffiti, <i>street art</i> o muralismo contemporáneo	23
1.2 El levantamiento artístico de la voz: la educación para una subcultura en la cárcel.....	25
1.2.1 El papel de la educación formal y no formal en las cárceles de México .	28
1.2.2 Prácticas artístico-educativas y pedagógicas en contextos carcelarios..	31

Capítulo 2

El Reclusorio femenino de Santa Martha Acatitla y el proyecto de <i>Mujeres en espiral</i>: la creación de narrativas visuales.....	39
--	-----------

2.1 Contextualización histórica de la cárcel	39
2.2 Historia de la prisión en México	48
2.2.1 1900: Reorganización administrativa en el Sistema Penitenciario Nacional.....	51
2.2.2 El Reclusorio Femenil de Santa Martha Acatitla.....	54
2.3 Contextualización del proyecto Mujeres en espiral: sistema de justicia, perspectiva de género y pedagogías en resistencia	58
2.3.1 Aproximación al concepto de narrativa visual.....	62
2.3.2 Los dos primeros murales de <i>Mujeres en espiral</i>	64
2.3.3 Expansión del proyecto.....	69

CAPÍTULO 3

La potencialidad para la transformación de las mujeres y los contextos

carcelarios desde la pedagogía e iconografía..... 74

3.1 La mirada iconográfica en la pintura 75

3.1.1 El léxico, el estilo y la gramática de la imagen dentro del arte..... 77

3.1.2 Generalidades del método iconográfico y el lenguaje de las imágenes desde el arte..... 79

3.2 Los tres niveles iconográficos de Panofsky y el análisis de narrativas visuales 81

3.3 La mirada iconográfica a los cuatro murales del proyecto *Mujeres en espiral* 87

3.3.1 Descripción pre-iconográfica y Análisis iconográfico 88

3.3.2 Análisis iconológico de los murales y Análisis de narrativas visuales. 90

3.4 La mirada pedagógica a la transformación del espacio carcelario y a las participantes del proyecto *Mujeres en espiral*..... 98

CONCLUSIONES 103

FUENTES CONSULTADAS 106

ANEXOS 112

Anexo 1 Fotografías con ejemplo de las tipografías del graffiti..... 113

Anexo 2 Fichas detalladas de los niveles de Descripción pre-iconográfica y Análisis iconográfico 117

INTRODUCCIÓN

El interés para realizar esta tesis nace principalmente de un gusto muy personal, que es la pasión por el arte, y más en concreto por el arte urbano, anteriormente llamado graffiti. Inicialmente me llamó mucho la atención cuando una mañana cualquiera vi en una calle de Periférico, que un joven iniciaba el proceso de apropiación de una gran barda que era parte del puente de este lugar, recuerdo que cautivó mi atención porque tenía una escalera y muchas latas de aerosol a su alrededor. Ese día, pero en la tarde, volví a pasar por el mismo lugar y vi que la barda gris y abandonada ya tenía una mezcla de colores muy llamativos. Así transcurrieron los días, e iba viendo cómo avanzaba y tomaba forma el gran mural, después de un par de días dejé de ver avances en esa barda y comprendí que la “obra” había sido terminada.

De primera vista, el mensaje que me transmitían las imágenes del mural me hacían pensar que se relacionaba con el cuidado del agua; fue en ese momento que me puse a pensar si este mismo significado les llegaba a las demás personas. Asimismo, a partir del escaso bagaje cultural que tenía sobre ese tipo de prácticas artísticas urbanas, únicamente lograba hilarlo con el famoso graffiti, por lo que empecé a buscar bibliografía sobre el tema y la sorpresa que me llevé fue que, al menos en México, ha sido trabajado muy poco y en muchas publicaciones se aborda como una práctica agresora, ilegal y vandálica, misma razón por la que clasificaban a las personas que realizaban el graffiti como vándalos.¹A pesar de lo poco que fui encontrando sobre el tema, no me sentía satisfecha con esas clasificaciones, por el contrario, empecé a crear un criterio que partía de la transmisión de mensajes a través de imágenes. En un primer momento hice la comparación con el movimiento muralista de los años veinte, con base en lo que menciona Guadarrama (2010), durante este movimiento, los murales tenían el fin de educar a la población analfabeta en masa para promover la historia del país y generar una identidad

¹El termino de vándalos se abordará en el capítulo uno de esta tesis.

mexicana, en este sentido, si bien era cierto que los graffitis no tenían la misma intención de educar en masa y principalmente, tenía presente que el contexto histórico y social en el que ambos movimientos habían surgido eran totalmente diferentes, lo más acercado que en ese instante encontré fue que los dos tenían la intención de generar y comunicar a la sociedad mensajes de diferente índole y sobre diferentes temas.

En un segundo momento pensé que, si la intención del graffiti era comunicar y expresar “algo”, por ende, podría existir un vínculo con lo educativo y, por qué no, con la pedagogía; entonces fue como decidí profundizar en el tema del graffiti para poder encontrar una conexión más concreta entre graffiti-educación-pedagogía. Por lo que la primera tarea que tenía que realizar era investigar sobre la historia del graffiti, ya que, por otro lado, también estaba la disyuntiva en el uso de los términos que hacían referencia a esta práctica, éstos eran: graffiti, *street art*, arte urbano y muralismo contemporáneo. Mismos que me causaban confusión porque no sabía si hacían referencia a la misma práctica y, si era así, cuál era la diferencia o cuáles eran los parámetros para emplear cada uno de los términos, y para ello había que leer el inicio de esta corriente artística.

La segunda tarea sería encontrar la manera de vincular el tema con el ámbito educativo, inicialmente pensé que desde la educación formal podría hacer un puente para unirlos, sin embargo, me fue muy complicado porque la característica principal de este tipo de educación es que “se refiere al sistema educativo, y concretamente a la institución escolar con un sistema organizado y estructurado jerárquica y cronológicamente, que abarca desde la escuela infantil, la educación primaria, secundaria, formación profesional hasta la universidad” (Macías, 2004:566), por esta razón era imposible pensar introducir esta práctica al Sistema Educativo Nacional, y más si tomaba en cuenta la historia del graffiti y las referencias respecto a si era o no una práctica agresora y vandálica. Aunado a esto también se encontraban las características propias de las actividades escolares dentro de lo formal, ya que según Trilla citado en Macías (2004:566) “otra característica esencial de la educación formal, es que las actividades se realizan en grupo y la enseñanza

y el aprendizaje tiene un carácter presencial, desarrollándose en un espacio propio -el aula-, con tiempos concretos para realizar actividades -en unos horarios prefijados- y con selección de contenidos claramente determinados-curriculum escolar establecido en unas disposiciones legales-.” Lo anterior anulaba la posibilidad de trabajar el graffiti desde la complejidad de la institución educativa.

Por otro lado, tenemos la educación no formal, que con base en lo mencionado por Macías (2004: 567), ésta incluye una variedad de actividades educativas que se realizan fuera del contexto del sistema educativo oficial, uno de sus objetivos es facilitar algunos aprendizajes que la escuela no ofrece o que las personas no alcanzan con suficiencia durante su escolarización, además de que es más flexible en cuanto a diseño de contenidos, población a la que se dirige, evaluación de actividades, etc., fue así como finalmente decidí que desde este ámbito podría vincularlos.

Por último, en alguna ocasión leí sobre el proyecto *Mujeres en Espiral: Sistema de Justicia, Perspectiva de Género y Pedagogías en Resistencia*², para ello la Coordinadora de éste, Marisa Belausteguigoitia (2012: 297), mencionaba que participó con una propuesta pedagógico-cultural, en donde el objetivo principal había sido que las propias reclusas que decidieran colaborar se apropiaran de las paredes mediante la realización de cuatro murales al interior del Centro Femenil de Reinserción Social (CEFERESO) de Santa Martha Acatitla. Por otro lado, también había leído un artículo, el cual decía “la corriente del muralismo que surgió a principios del siglo XX ha revivido -más bien transmutado- con una generación de jóvenes artistas mexicanos que están tomando las paredes y las calles como lienzos a gran escala donde convergen elementos de ilustración, diseño, post-graffiti y pintura.” (Arvide, 2013). Fue en ese momento que me di cuenta que la práctica del graffiti había evolucionado y empezaba a tomar un papel dentro del área del arte. Cabe mencionar, como en todas las disciplinas, que hay un debate entre los propios expertos del arte, ya que algunos piensan que el muralismo contemporáneo puede

²*Mujeres en Espiral: Sistema de Justicia, Perspectiva de Género y Pedagogías en Resistencia* es el nombre completo del proyecto, sin embargo, a lo largo de esta tesis, cuando aluda al proyecto solamente me referiré a él como *Mujeres en espiral*.

ser considerado como arte, hay quienes no lo ven igual, sin embargo, para esta tesis no es un tema en el que nos detendremos a analizar puesto que no es parte del objeto de estudio.

Ya acotado el tema de investigación, el siguiente paso era elegir una metodología que me permitiera llegar a mi objetivo principal, para ello decidí retomar una que es propia del área del arte: el método iconográfico de Edwin Panofsky, esta metodología “es la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte.” (Panofsky, 1998: 3). El autor propone llegar al significado de las obras de arte a partir de tres niveles de análisis que son: la descripción pre-iconográfica, el análisis iconográfico y la interpretación iconológica³, sin embargo, decidí agregar un cuarto nivel, al que llamé análisis de las narrativas visuales. Cabe destacar que este último ya no es parte del método original, pero consideré que si el análisis lo hacía únicamente con los tres primeros quedaría con una descripción muy elemental de aspectos más técnicos de los murales, y al agregar un cuarto, retomaría los tres previos y de esta manera podría llegar al análisis de la transformación de los espacios carcelarios y de las mujeres participantes en el proyecto. Esto último, desde mi punto de vista, es lo que me permite llegar a un análisis pedagógico de los cuatro murales.

El tema principal que se aborda en esta tesis es la transformación de los espacios carcelarios y mujeres reclusas participantes del proyecto *Mujeres en espiral*, a través de la realización de murales en la cárcel de Santa Martha Acatitla, en la Ciudad de México, para ello se partió del objetivo principal que fue analizar a partir de los murales y del documental *Nos pintamos solas*, la apropiación de los espacios carcelarios de las mujeres de Santa Martha Acatitla adscritas al proyecto *Mujeres en espiral*, que les permitieron reconocer sus derechos y hacer críticas a los estereotipos de género.

Para poder analizar y abordar la transformación mencionada, fue necesario revisar y reconstruir categorías teóricas que permitieron entender el fenómeno de la

³El método iconográfico de Panofsky se abordará de manera más detallada en el capítulo 3 de esta tesis.

apropiación de los espacios carcelarios. Las principales categorías fueron las de transformación y práctica artístico-educativa y pedagógica.

Por lo tanto, fue necesario atender a los siguientes objetivos específicos:

- Revisar categorías teóricas que permitieran analizar el fenómeno de la apropiación de espacios carcelarios.
- Conocer el tipo de prácticas artístico-pedagógicas⁴ que les permitieron a las internas la realización de murales, como parte de su estrategia para enseñarle su condición al Sistema Jurídico.
- Describir el proceso de transformación de los espacios carcelarios y de las mujeres como impacto de la realización de los murales, a partir del documental *Nos pintamos solas* y de los propios murales.

Es importante aclarar que la metodología empleada para esta tesis es parte de una investigación documental, ya que por motivos administrativos del propio CEFERESO de Santa Martha Acatitla, no se me permitió acceder al espacio físico, y mucho menos, tener contacto con las internas participantes en el proyecto *Mujeres en espiral*. Todos los fragmentos recuperados a lo largo del análisis de las narrativas visuales fueron extraídos del documental *Nos pintamos solas*, asimismo, las fuentes teóricas primarias, y de las cuales se recuperaron las fotografías de los cuatro murales, fueron a partir de los libros: *Pedagogías en espiral. Experiencias y prácticas* (2012), *Pintar los muros, deshacer la cárcel* (2013); y el *Manual de formación y sensibilización. Arte y Justicia con perspectiva de género. Mujeres en condición de reclusión* (s/f).

Finalmente, esta tesis se dividió en los siguientes tres capítulos:

El primero es **Muralismo contemporáneo: una forma de expresión y de formación dentro del contexto carcelario**, aquí se aborda de manera general la

⁴El término de **prácticas artístico-pedagógicas** se trabajó en el capítulo uno, cabe mencionar que ese nombre es original del proyecto original *Mujeres en espiral*, desarrollado por Marisa Belausteguigoitia, sin embargo, para efectos de esta tesis se abordó y justificó desde *prácticas artístico-educativas*.

contextualización y características principales del graffiti, en este sentido se mencionan las tipografías y estilos de graffiti que existen. También se habla de la historia del surgimiento de esta práctica, asimismo, cómo y en qué año llegó a México. Posteriormente se plantean las diferencias y similitudes existentes en el uso de los términos graffiti, post-graffiti, *street art* o muralismo contemporáneo. Por otra parte, se habla del papel que juega la educación formal y no formal dentro de las cárceles en México, de cuáles son las actividades que se desarrollan como parte de cada tipo de educación. Finalmente, en este capítulo se mencionan algunas prácticas artístico-educativas y pedagógicas desarrolladas en algunas cárceles tanto mexicanas como de otros países.

En el capítulo dos, titulado **El Reclusorio femenino de Santa Martha Acatitla y el proyecto de *Mujeres en espiral*: la creación de narrativas visuales**, abordo de manera general la contextualización histórica de la cárcel, para después dar paso a mencionar cómo ha sido la prisión en nuestro país y cómo en 1900 se dio una reorganización administrativa en el Sistema Penitenciario Nacional, misma que dio pauta a separar en las prisiones en hombres y mujeres y a regirse bajo artículos federales. También hago una puntualización del proyecto *Mujeres en espiral*, menciono cómo surgió y en qué actividades consiste. Es en este capítulo, es donde hago alusión al término de narrativa visual, ya que la intención de éstos es narrar historias, sentimientos, experiencias y anhelos.

Finalmente, en el capítulo tres: **La potencialidad para la transformación de las mujeres y los contextos carcelarios desde la pedagogía e iconografía** hablo en un primer momento, acerca de la aplicación de la iconografía en la pintura y sobre las generalidades de este método, también se me menciona el papel que juega el lenguaje de las imágenes en el campo del arte. Asimismo, hago alusión de manera más detallada a la metodología utilizada para esta investigación. Por otra parte, explico en qué consiste el cuarto nivel de interpretación, que es el análisis de las narrativas visuales. Finalmente, hago el análisis de los cuatro murales realizados en la cárcel de Santa Martha Acatitla y rescato desde la pedagogía el tipo de

transformación que dejó todo el proceso de la realización de éstos, tanto en la cárcel, como en el espacio físico, y en las mujeres participantes en el proyecto.

Capítulo 1

Muralismo contemporáneo: una forma de expresión y de formación dentro del contexto carcelario

En este primer capítulo abordo de manera muy general la historia del graffiti⁵ como antecedente, ya que ésta me permitirá contextualizar y entender la relación que existe entre los términos graffiti y muralismo contemporáneo, debido a que este último se utiliza en el proyecto *Mujeres en espiral*, mismo que es parte de mi objeto de estudio.

Por otro lado, también hago referencia a los contextos carcelarios como parte de una subcultura, y a las prácticas educativas (tanto formales y no formales) que se llevan a cabo dentro de estos lugares en nuestro país, teniendo éstas como propósito la reinserción social de los sentenciados a partir de actividades laborales, culturales, y deportivas.

Finalmente, doy una aproximación a lo que se entenderá por prácticas artístico-educativas y pedagógicas a lo largo de toda la tesis.

⁵La historia la presento de manera muy general porque de cierta forma el objetivo principal de esta tesis no es describir, ni profundizar en la evolución del graffiti, ni mucho menos ser especialista en las tipografías que existen en esta práctica. Sin embargo, consideré relevante retomarla para entender las condiciones en las que surge esta práctica en nuestro país como un acto vandálico, pero con base en la propia evolución de las técnicas y materiales que se han ido empleando fueron adquiriendo legalidad y aceptación social. Asimismo, porque fue a través de la realización de murales que un grupo de internas decidieron apropiarse de paredes para expresar una serie de relatos visuales basados en sus experiencias carcelarias.

Por otro lado, es importante aclarar que la Real Academia Española (RAE: 2016) indica que la forma correcta es escribir *graffiti* (con una sola f), sin embargo, el lector encontrará a lo largo de la tesis la palabra *graffiti* (con dos f) debido a que en todas las fuentes de información que revisé respecto al tema, la escriben de esa manera.

1.1 Contextualización y características del graffiti como antecedente del muralismo contemporáneo

De acuerdo con Ganz (2004) el término graffiti proviene del italiano *sgraffio*, que significa arañazo. De manera que esta actividad se ha realizado prácticamente desde el inicio de la existencia del hombre mediante grabados con huesos y piedras, con el propósito de marcar territorios o transmitir mensajes.

Las prácticas de realizar graffitis son intencionalmente llamativas, ya que el objetivo principal es que estas obras sean vistas y admiradas por la gran mayoría de la sociedad. Sin embargo, durante muchos años, éstas fueron consideradas como actos delictivos y era impensable que programas gubernamentales patrocinaran eventos relacionados con el fomento de la realización de graffitis.

Hernández (2008) menciona que el graffiti, al ser parte de una acción principalmente de movimientos juveniles, fue considerado por la sociedad como una actividad transgresora. De hecho, la Ley de Convivencia Ciudadana y Justicia Cívica del Distrito Federal (2004), llegó a señalar que esta práctica era responsable del daño al entorno urbano debido a que los primeros eventos de graffiti se llevaron a cabo de manera independiente y, por consiguiente, varios grupos de jóvenes se apropiaron de una gran parte de espacios públicos, principalmente las bardas de varias casas. Este tipo de sucesos empezaron a llevarse de manera constante en diferentes zonas de la ciudad, y no solo en las delegaciones con índices de marginación, sino que se expandió a casi todo el Distrito Federal (actualmente Ciudad de México), fue así como esta actividad ya no la pudieron “controlar” las instituciones gubernamentales y “después [éstas] lo oficializaron, acapararon el movimiento del graffiti porque para ellos representaba un peligro social” (Hernández, 2008: 54), pensaron que si lo oficializaban podrían tener, al menos, el control de ofrecerles lugares exclusivos para su realización.

1.1.1 Clasificaciones y tipografías del graffiti

Según la Subsecretaría de Prevención y Participación Ciudadana (SSP), (2012:1-4), se pueden hacer cuatro clasificaciones respecto al graffiti:

- **El graffiti regulado**: es aquel que se realiza en espacios reservados para este tipo de expresiones, o que se lleva a cabo con permiso de autoridades o dueños de las paredes. Para esta clasificación es importante señalar que, de manera estricta, los lugares más protegidos para evitar que se hagan graffitis son las escuelas e iglesias. Aunque últimamente se han registrado varias escuelas de gobierno, en donde se identifican grandes bardas con estas prácticas, a lo que la SSP ha justificado la realización de estos murales argumentando que han sido las mismas autoridades institucionales de la zona en donde se encuentran éstas, y los padres de familia quienes han hecho la solicitud de la realización de murales con temáticas académicas y acordes a los niveles escolares de las instituciones.
- **El graffiti ilegal**: es aquel que viola o transgrede los espacios públicos llevándolo a cabo en cualquier lugar sin autorización. La SSP ha reportado que principalmente este tipo de prácticas las realizan en la noche para evitar que sean amonestados por la ley.
- **El graffiti vandálico**: es aquel que los jóvenes hacen sin una intención particular más allá de la diversión o el desorden. Muchos de los graffitis de esta categoría son representados mediante *tags*⁶ o a través de dibujos retomados de películas, comics, series, etc. y que solo los plasman en las paredes.
- **El graffiti temático o artístico**: es aquel que tiene como tema principal la denuncia social, las injusticias y la defensa tanto de los derechos de

⁶El término de *tag* se abordará de manera más detallada dentro de este capítulo, pero más adelante.

personas, como de animales. En la mayoría de los casos es legal y suele ser más aceptado por la sociedad porque se le reconoce más la elaboración.

Cabe resaltar que, si bien es cierto que existen estas cuatro clasificaciones para el graffiti, las combinaciones se pueden hacer entre: graffiti legal y que sea vandálico, graffiti ilegal y que sea temático, o viceversa. Es decir, que actualmente las personas que se dedican a hacer esta práctica, pueden realizar un gran mural temático, pero sin tener el permiso de los dueños de la barda en donde lo elaboran, o tener el permiso, ya sea de los propietarios o de alguna institución gubernamental y solo limitarse a elaborar la firma del autor, sin alguna temática específica.

También es importante mencionar que para disminuir el “problema” del graffiti, las autoridades de la Subsecretaría de Prevención y Participación Ciudadana en colaboración con instituciones gubernamentales han desarrollado eventos para fomentar la realización del graffiti legal, sin importar que sea vandálico o temático. Claro está que se le ha dado preferencia a la clasificación que hace referencia al temático. Fue así como, a partir de los años dos mil, diferentes programas culturales de instituciones de índole privada y del gobierno organizaron y financiaron eventos en torno a la realización de graffitis. Dentro de los concursos o eventos más sonados han sido: el concurso del graffiti para el Estadio Azteca, realizado en el 2009; el concurso de graffiti sobre el Bicentenario en el 2010; los programas de *Hidro-arte*, financiados por COMEX; el proyecto *Constructo*, que es patrocinado por VANS y otras marcas, que tienen como propósito llenar de color algunos edificios ubicados en la Ciudad de México, invitando a graffiteros reconocidos a nivel nacional e internacional.⁷

⁷Para efectos de esta investigación, no se tiene como propósito mencionar los objetivos que han tenido los distintos concursos realizados en México, mismos que se han dedicado a promover la realización de graffiti de manera legal. Para obtener mayor información sobre este tema, se puede consultar el siguiente documento: Subsecretaría de Prevención y Participación Ciudadana (SSP) (2012). *Formas de Expresión Juvenil: Graffiti*. México: Gobierno Federal. (En línea) Disponible en: <http://www.ssp.gob.mx/portalWebApp/ShowBinary?nodeId=/BEA%20Repository/1214189//archivo> Consultado el 15 de marzo de 2016.

Para hacer referencia a las tipografías que existen en el graffiti, retomaré a Hernández Sánchez (2008: 35 - 40), quien describe lo siguiente:

- **Tag o firma:** Es la forma más básica del graffiti. Es una simple firma sin ningún tipo de relleno y de un tamaño relativamente pequeño. Es el seudónimo que usan los graffiteros de manera individual o en colectivo (*crews*). Por otro lado, también se dice que son “líneas estilizadas, a manera de logotipos o monogramas, su escritura es rápida a menudo de un único trazo, en la mayoría de las veces de un solo color de tinta o pintura” (Pelcastre; 2016:13).
- **Bubbleletters:** Son letras bomba, que buscan formas y texturas muy redondeadas.
- **Throw up o vomitada:** Este estilo de graffiti busca la sencillez y la rapidez, ante todo. El contorno es estilo bomba, pero el relleno está poco cuidado y es de un solo color.
- **Las letras bloque:** Al contrario que la bomba, buscan formas muy rectas y cuadriculadas, muchas veces dejando que predominen las formas horizontales y verticales.
- **Ensamble:** Es la combinación de graffiti con mural, utilizando diversos materiales y realizado con técnicas variadas, así como diferentes medidas de válvulas y retocados con pincel de aire (aerógrafos).
- **Stencil:** Consiste en pintar una imagen a través de una plantilla. Una de las ventajas de hacer el graffiti por medio de la plantilla es la rapidez con la que puede imprimirse una figura, en el graffiti, el *stencil* es utilizado frecuentemente para transmitir mensajes a través de la imagen.⁸

⁸Ver anexo 1, para ver fotografías con los ejemplos de las tipografías del graffiti.

1.1.2 Historia del graffiti como antecedente

Según Hernández (2008), el graffiti que se conoce actualmente comenzó a desarrollarse a finales de la década de 1960, en los metros de Nueva York, por grupos de jóvenes denominados *writers* (escritores), ellos eran procedentes de etnias y ambientes sociales marginales, que formaban parte de una subcultura conectada con la música *rap*, la patineta y el *break dance*. Esta práctica consistió particularmente en que varios grupos de adolescentes empezaron a escribir sus nombres o, mejor dicho, sus seudónimos en las paredes de sus barrios. A este primer estilo de graffiti se le conoce como *tags*, término que ya expliqué en el apartado anterior. Al principio, estos grupos de adolescentes lo único que buscaban era darse a conocer y empezar a crear una identidad en las propias calles.

Siguiendo con Hernández (2008), el ejemplo más conocido en Nueva York fue el de Demetrius, o también nombrado como *Taki 183*. Este joven abrió las puertas al nuevo mundo del graffiti, ya que posteriormente cientos de jóvenes lo empezaron a imitar con la idea de dar a conocer sus nombres y, en ese mismo sentido, figurar en las calles de esta ciudad. Él era un chico que pertenecía a uno de los barrios marginados de Nueva York. Su apodo era el diminutivo de su nombre (*Taki*), más el *183*, que era el número de la calle donde vivía. “Él era un joven repartidor de carne, que firmaba *Taki 183*. Cada vez que viajaba en los medios de transporte veía que esto era lo más factible para poner un anuncio, por así decirlo. Optó por poner su nombre en todos los lugares de la ciudad de Nueva York.” (Hernández, 2008: 34).

Por lo que, a raíz de esta práctica llevada a cabo de manera masiva, fue como las paredes de Nueva York ya no fueron suficientes para estos grupos de jóvenes que deseaban darse a conocer, así que empezaron a expandirse a los vagones de los trenes de esta misma ciudad. Los *tags* se hicieron cada vez más grandes y, al mismo tiempo, estos grupos empezaron a hacer uso de nuevos estilos de graffiti como son: *stickers*, plantillas e imágenes más afianzadas a personajes de comics.

Sin embargo, fue a finales de los sesenta cuando el graffiti dio un nuevo giro, debido a que en diferentes países se estaban llevando a cabo diversos movimientos estudiantiles que luchaban por defender sus derechos. Durante estas revueltas, distintos grupos de jóvenes recurrieron al graffiti como una herramienta visual que les permitiera desahogarse frente a situaciones socio-políticas que estaban sucediendo. Estos jóvenes abordaron puntos estratégicamente visibles por el resto de la sociedad, tales como: las grandes bardas de las calles y los vagones de trenes. Lugares en donde podían expresar inconformidades y que, de cierta manera, el resto de la sociedad lograría apreciar fácilmente las denuncias sociales y políticas que hacían en contra de las injusticias que sufrían.

Es así como el graffiti se convierte en una manera de comunicar y expresar, ya que, a través de éste se pueden plasmar emociones, creencias, ideologías, inconformidades, sentimientos, etc. de una forma meramente visual.

1.1.3 De Nueva York a México: la denuncia crítica en la calle

En el apartado anterior, se mencionó que el lugar de origen del graffiti fue en Nueva York en la década de 1960 con la aparición de los *tags* de *Taki 183*, realizados en los vagones del metro de esta misma ciudad. De acuerdo con Pelcastre (2016), a raíz de la elaboración de los *tags* de este chico, fue que un sin número de jóvenes empezaron a saturar las líneas del metro que conectaban a Bronx, Manhattan y Brooklyn con sus firmas, con la intención de darse a conocer. Es así como el graffiti da inicio en su forma más básica, común y práctica.

Sin embargo, pronto este estilo se hizo popular y los vagones de trenes se saturaron, acto que hizo que el graffiti se “apropiara” de espacios exteriores para que siguieran destacando los escritores, misma práctica que, a su vez, le exigía nuevas técnicas, materiales y formas. Algunos jóvenes consideraron que para poder sobresalir más, la mejor forma era graffitear lugares como: paredes, banquetas, cercas, casetas telefónicas, propiedades abandonadas, marquesinas o cualquier superficie que fuera vistosa al resto de la sociedad.

Finalmente, siguiendo con Pelcastre (2016), en el verano del año de 1971 el *New York Times* aborda el tema del graffiti y saca un artículo en donde entrevistan a *Taki 183*, creándole una leyenda como pionero de esta práctica en Nueva York. A raíz de esto, algunos “artistas, directores, escritores y alguno que otro historiador comienza a interesarse en el tema y lo empiezan a abordar en publicaciones de libros como *SubwayArt*, documentales como *Style Wars* y películas como *Wild Style*” (Pelcastre; 2016:17), mismas que de cierta manera le dieron popularidad a esta práctica.

En cuanto a la llegada del graffiti a México, los primeros estados en los que comenzó a desarrollarse fueron en los del norte, ya que éstos son fronterizos con Estados Unidos, en ese sentido y a partir de Warman (2000: 83), los *cholos*⁹ fueron los que se apropiaron de esta forma de expresión. Por otro lado, existía lo que se denominaba como *cholo style*, que eran “grupos formados por mexicanos con tendencias americanas, constituida por una cuestión de orgullo de la cultura hispana, congregados en pandillas barriales con territorios delimitados.” (Garibay, 2014: 24). Estos grupos se caracterizaban por graffiti en los que retomaban a la Virgen de Guadalupe y a personajes de mitos prehispánicos, mezclados en algunas ocasiones con alguna palabra en inglés.

Continuando con la historia de cómo fue la llegada de la práctica de realizar graffiti a nuestro país y la relación que existe con el movimiento *cholo*, se dice que:

México no fue la excepción, la cultura chicana, depositaria histórica de la marginación en la zona latina de los Estados Unidos, resultó ser el filtro para que la actividad llegara a la Ciudad de México y de ahí se trasladara a todos los centros urbanos del país. Primero se adueñó de las zonas marginales, después de las ciudades enteras. (Hernández, 2008:36).

⁹Warman (2000) se refiere a los *cholos* como un dominio de grupos de jóvenes que se reclaman y se sienten parte de un barrio. A su vez, la misma autora menciona que “el barrio [...] representa la unidad contra los de afuera, contra los otros y la convivencia entre los socios, los amigos.” (p. 83). Los *cholos* se caracterizaron por tener una forma particular de vestir- con ropa floja- y por el gusto hacia el género de música hip-hop.

El origen del graffiti en México fue similar al de Nueva York, ya que en un inicio los *cholos* tenían únicamente como propósito dar a conocer sus *crews*¹⁰. Cabe destacar que existe poca información sobre la historia del graffiti en México, principalmente se encuentra sobre las zonas fronterizas. Siguiendo a Garibay (2014), en nuestro país inició en Tijuana y Ciudad Juárez, ya que es la frontera con Estados Unidos, de ahí se empezó a trasladar a Guadalajara, lugar en el que hubo una respuesta favorable respecto a esta práctica. De esta manera se forma la vieja escuela de los graffiteros de México. Ésta fue la cuna de los primeros estilos de *tags* y dibujos que retomaban diferentes comics de la época, tales como: Kaliman, el Hijo del Santo y *Blue Demon*, sobre los superhéroes de Marvel (Los Vengadores, Hulk, Los 4 Fantásticos, Batman, etc.), Mafalda, entre otros personajes. En esta vieja escuela hubo un gran intercambio cultural entre los migrantes que habían residido algún tiempo en Estado Unidos y aquellos que no lo habían hecho, acción que se vio reflejada en la combinación de imágenes y palabras en los propios graffitis. Otro Estado que cobró relevancia en cuanto a dicha práctica, fue Aguascalientes, debido a que la gran mayoría de sus habitantes emigraba a Estados Unidos y por ende tenían influencia de las prácticas juveniles que se estaban realizando en Nueva York, acciones que migrantes o familiares de éstos trataban de trasladar y adaptar a nuestro país.

Por otro lado, “la expansión total se dio en la década de los sesenta, junto al movimiento estudiantil del 68, en el cual cientos de jóvenes dieron a conocer su problemática mediante pintas de protesta, esténcil y propaganda de mano en mano.” (Hernández, 2008: 28). El auge prosiguió hasta los setenta, cuando los chavos banda se ubicaron en la periferia de las grandes ciudades y mantuvieron vínculos profundos con su territorio, en ese sentido, fue que los jóvenes sin más

¹⁰El término de *crew* hace referencia a los grupos de jóvenes que compartían una identidad. Estos grupos (*crews*) en un inicio se dedicaban a pintar las bardas con el seudónimo con el que identificaban a los jóvenes en conjunto, como parte del *crew*. Esta práctica sería el equivalente a los *tags* en Nueva York, solo que en México se desarrolló más en grupos y no de manera individual. (Hernández, 2008)

recursos que latas de *spray* bombardearon las paredes para dejar sus huellas en las calles de diferentes barrios.

Este auge mencionado, también empezó a expandirse a la zona centro del país, principalmente en las partes marginadas, tales como: Tepito, Ciudad Nezahualcóyotl, Iztapalapa, Aragón, Pantitlán, Satélite y algunas zonas de Xochimilco. En donde las paredes y las latas de *spray* se convirtieron en los mejores cómplices de estos grupos de jóvenes, para poder plasmar una serie de sentimientos tales como: alegría, coraje, frustración, nostalgia, tristeza, etc.

En ese sentido, al ser consideradas estas prácticas como denuncia social y principalmente en contra del gobierno, trajeron repercusiones en los grupos de jóvenes que las realizaban. Ya que, según la Subsecretaría de Prevención y Participación Ciudadana (2012), las mismas autoridades gubernamentales dieron pie a catalogarlos como rebeldes, y al acto del graffiti como una práctica de agresión visual. Debido a que ellos tomaban las paredes de lugares públicos para plasmar ciertos sentimientos e inconformidades y especialmente por ser en la mayoría de los casos en propiedades privadas, donde los dueños de éstas no daban la autorización para poder pintarlas; se potencializó que esta práctica fuera clasificada como delito, ya que no solo era una agresión visual para la sociedad, sino que se estaba haciendo uso y daño a la propiedad privada.

Fue así como durante muchos años la opinión social estuvo permeada por los discursos gubernamentales en contra de todo lo vinculado con la práctica del graffiti, relacionándolo así con prácticas vandálicas y con jóvenes vándalos. Sin embargo, fue a partir de los años dos mil cuando programas culturales empezaron a legalizar y a fomentar las prácticas graffiteras.

1.1.4 Diferencias y similitudes entre los términos graffiti, post-graffiti, *street art* o muralismo contemporáneo

En este apartado, de manera muy general se mencionarán cuáles son las diferencias y similitudes que existen entre los términos: graffiti, post-graffiti, *street art* y muralismo contemporáneo. Según E. García (2010), los cuatro términos hacen

referencia a la misma práctica, que es la forma de expresión en lugares públicos. Las diferencias que existen tienen que ver más con el uso y la combinación de medios y recursos, tanto digitales, como la combinación de tipografías y el uso de distintas herramientas para la realización de estas expresiones visuales. Por otro lado, dichas diferencias también giran en torno a los debates que se tienen entre los especialistas del arte y los propios artistas plásticos. Asimismo, el uso de estas palabras también dependerá del lugar geográfico en el que se estén teniendo dichos debates.

Por ejemplo, de la lengua inglesa proviene el término de *street art* y, principalmente, hace referencia a todo aquello gráfico que pueda ser encontrado en las vías públicas. Por otro lado, una gran parte de artistas plásticos que provienen de la escuela nueva¹¹, consideran que el uso de la palabra graffiti en estos tiempos ya es un tanto caduca y, en ese sentido, consideran que hay que actualizar el uso de los términos y por esa misma razón, piensan que es mejor llamarlo post-graffiti.

En México, una gran cantidad de artistas plásticos prefieren hacer uso del término muralismo contemporáneo, ya que, como hace referencia Chávez Pavón¹²:

Los murales son medios excelentes para la comunicación masiva y popular. Sin embargo, no hay que olvidar que el arte popular adquiere dimensiones históricas al vincular la modernización en cuanto a las nuevas formas de producción de los murales a los procesos de liberación, rebasando la compleja dicotomía entre arte per se y el arte de contenido. (Chávez, 2006: 64- 65)

¹¹Al hablar en este apartado de “escuela nueva” y con base en las fuentes de información revisadas (que fueron del ámbito del arte y diseño gráfico), se usa este término para referirse a las nuevas generaciones de personas que realizan en la actualidad graffiti/*street art* con técnicas y materiales más especializadas.

¹²Gustavo Chávez Pavón es uno de los más importantes muralistas y maestros de la pintura de México y de Latinoamérica. Chávez labora en los Servicios Educativos Integrados al Estado de México de la Secretaría de Educación Pública, en donde realiza murales en instalaciones educativas e impulsa proyectos como el de “*Los muros en la educación*”, en el que integra a los alumnos de secundaria a la realización de murales en sus propias escuelas con la intención de reforzar las áreas artísticas. Además, fue uno de los muralistas que colaboró en el proyecto *Mujeres en espiral*, dentro del CEFERESO de Santa Martha Acatitla. Híjar, Cristina (2008). En *Discurso visual*. Revista digital. En línea: <http://discursovisual.net/dvweb10/diversa/diventhijar.htm> Consultado el 25 de mayo de 2016.

En este sentido, desde la perspectiva de este mismo autor, se considera que no se puede minimizar el concepto de muralismo contemporáneo mexicano actual al término de graffiti, ya que, para él, este último concepto ha quedado en el olvido y, por su misma historia, ha quedado marcado por la íntima relación que se hace con actos de agresión visual. De tal manera, Chávez Pavón propone hablar de muralismo contemporáneo, ya que esta práctica más que ser una agresión visual, es una apreciación estética.

Por la tanto, a lo largo de esta tesis el término que yo utilizaré para hablar de los murales de la cárcel de Santa Martha Acatitla, que son parte del proyecto *Mujeres en espiral*¹³, será el de muralismo contemporáneo, ya que en el propio proyecto hacen referencia a éstos como prácticas muralistas que son realizadas en contextos y por personas con características específicas. A su vez, tomando en consideración la propia historia del graffiti, práctica en la que desde un principio se hizo uso de la pared como medio de expresión, y a través de la modificación del uso de materiales, técnicas y tipografías, fue que se llegó al uso de esta expresión como muralismo.

1.2 El levantamiento artístico de la voz: la educación para una subcultura en la cárcel

Es bien sabido que el hombre desde épocas antiguas ha tenido la necesidad de expresar lo que siente y piensa. Esto lo ha hecho de diferentes maneras, tales como: escrita, oral, pictórica, escultórica y visual gráfica, pero siempre con el propósito de enseñarle a los demás su manera de percibir las cosas, es decir, como una forma de expresión. El muralismo contemporáneo pertenece a una de esas actividades que el ser humano realiza para transmitir a través de imágenes, como bien lo diría Bertoglio (2003), una serie de datos y señales que le permita hacer un levantamiento

¹³ En el capítulo 2, contextualizaré todo lo referente a estos murales y al proyecto de *Mujeres en espiral*.

de la voz de manera visual. En ese sentido, se puede decir que esta forma de expresar corresponde a prácticas artísticas.

De manera que, recuperando que actualmente el graffiti es considerado una práctica artística aceptada (recordando las condiciones legales acerca de los lugares donde pueden realizarse), esta actividad tiene la intencionalidad de comunicar y dar a conocer de forma masiva y al público en general, tanto el involucramiento de habilidades artísticas, así como una serie de ideas que puedan ser apreciadas e interpretadas por la cultura oficial. Respecto a este último término, O'Sullivan, (citado en E. García, 2010), explica que tiene que ver con todo lo que está socialmente y oficialmente admitido y que, a su vez, es difundido por medios de comunicación masiva, que de igual forma están aprobados por la sociedad, tales como: el cine, televisión, radio, revistas de moda, publicaciones periódicas y libros. Por lo tanto, el muralismo contemporáneo se vuelve una práctica que forma parte de la cultura oficial al permitir que a través la imagen se pueda hacer el levantamiento de la voz.

Mientras que, en contraposición, todo individuo y práctica realizada y que no sea “bien visto” y aceptado se convierte en parte de una subcultura. De modo que la subcultura está conformada por aquellas personas que no son parte de lo socialmente aceptado, ya sea por sus prácticas, su vestimenta, sus ideologías, etc.; es así como estos grupos de personas se vuelven propensos a desigualdades, discriminación y críticas por parte de los grupos de dominación. De manera que “la subcultura es un fenómeno contrario a la integración, aceptación o a la conformidad para la clase dominante.” (O'Sullivan, cit. en E. García, 2010: 28). Por otro lado, vale la pena abordar los espacios físicos en los que se encuentran grupos de personas que pertenecen a una subcultura, en este caso me refiero específicamente a la cárcel como aquel lugar físico que desde su comienzo ha figurado, en palabras de A. García (2016), como una institución vindicativa contra los sujetos transgresores de la Ley.

En ese sentido, según A. García (2016), la cárcel es desde su origen una expresión selectiva del Estado sobre los propios individuos (ociosos, vagos,

ladrones, delincuentes, etc.) que opera como un aparato de poder disciplinario-punitivo¹⁴ para los sujetos criminales. Por consiguiente, cuando hablamos de personas que se encuentran dentro de una cárcel, es hablar de una población que pertenece a una subcultura. Ya que éstas, al estar en este lugar, dan cuenta que han transgredido las reglas de convivencia social. Lo que significa que deben cumplir con una consigna de justicia que les permita “reparar” el daño ocasionado a la o las víctimas pertenecientes a toda una sociedad oficialmente aceptada, esto con el propósito de intentar volver a pertenecer a la cultura oficial, misma a la que han transgredido a partir de los delitos oficialmente establecidos en los diferentes Artículos del *Código Penal Federal*.¹⁵

Siguiendo con A. García (2016), las cárceles se rigen por normativas y reglamentos administrados principalmente por funcionarios públicos, mismos que pretenden cumplir con una organización que oriente a los internos a una reinserción social. A partir de estas normativas procuran que no reincidan en infringir las leyes, no transgredan las normas de convivencia social, atenten contra la integridad de las personas y contra la paz social, en otras palabras, el ideal es que a partir de esta organización penal y del cumplimiento por parte de los internos de una serie de actividades se logren reinsertar a la cultura oficial a la que pertenecieron en algún momento.

Con base en lo mencionado anteriormente, se puede vislumbrar que es a partir de una serie de normativas y reglamentos dentro de las cárceles, que pretenden que las personas internas puedan tener una reinserción social, y es cuando se ponen en juego las actividades laborales, culturales, educativas y deportivas que se realizan dentro de estos contextos específicos. Entre las actividades culturales podemos tomar en cuenta la realización de prácticas artísticas como un medio que permite el levantamiento de la voz, que a su vez conlleva todo un proceso educativo que toma en cuenta las características de las personas que

¹⁴Término que usa Foucault en *Vigilar y castigar*.

¹⁵Para revisar a profundidad las acciones que son consideradas delitos, ver el *Código Penal Federal* (2016), [En línea] véase en: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/9_180716.pdf

son parte del objeto de estudio de la educación carcelaria. En el siguiente apartado se abordará el papel de la educación tanto formal, como no formal, dentro de las cárceles en la Ciudad de México.

1.2.1 El papel de la educación formal y no formal en las cárceles de México

En este subapartado, el objetivo es dar a conocer el impacto que ha tenido la educación formal y no formal en grupos de personas internas que son parte de una subcultura. En este sentido, cabe rescatar que el discurso institucional actual, según A. García (2016), promueve un sistema carcelario más humano que abogue a favor de los derechos humanos de las personas que están privadas de su libertad.

Con base en el texto de *La cárcel en México: ¿para qué?* (2012), el propósito de la prisión en México, así como lo define el artículo 18 constitucional, es lograr la reinserción del sentenciado a la sociedad y procurar que no vuelva a infringir. Es importante resaltar que, para hablar de la reinserción, según A. García (2016), fue muy importante el cambio de un paradigma penitenciario, mismo que tuvo como finalidad dar un sentido nuevo a la cárcel con la connotación de centros de reinserción social, en donde el vínculo de castigo se cambió por el de formación, ésta a través de la reeducación y el desarrollo integral de los internos (que anteriormente eran llamados reos).

Es decir, se pretende prepararlos para la vida en libertad y ya no para la readaptación social, más bien formarlos a partir de mecanismos que les permitan una reinserción social¹⁶ que debería conseguirse con base en los derechos

¹⁶Considero pertinente hacer alusión a los términos usados con base en las Reformas realizadas al *Artículo 18 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*. Para ello retomé la síntesis y análisis sobre dichas Reformas de Tapia, María Eugenia (2016):

Art. 18 de 1917: Se habla de una regeneración, entendida como la idea de corregir o mejorar bajo un tratamiento, la forma de actuar de los delincuentes y con ello integrarlos nuevamente a su entorno social.

Art. 18 (Reforma del 23 de febrero de 1965): Se cambia el término de regeneración por readaptación social, misma que pretende adaptar a las personas que cometieron algún delito a la sociedad donde pertenecen, recuperando sus valores o procurando que no vuelva a cometer algún delito.

Art. 18 (Reforma del 18 de junio de 2008): Cambia el término de readaptación social por reinserción social, misma que se les brinda a los internos a través de una formación integral organizada sobre la base del trabajo, capacitación para el mismo, la educación, la salud y el deporte como medios que les permita a los sentenciados no delinquir en la Ley.

humanos, el trabajo, la capacitación para el mismo, la educación, la salud y el deporte. Es por ello que tanto la educación formal, como la no formal, adquieren un papel importante en estos lugares, ya que la oferta de actividades y de programas específicos tienen el objetivo de erradicar la conducta antisocial, criminalidad, violencia y ocio improductivo entre la población interna.

Es así como entra en juego el papel de la educación, en donde a su vez se relaciona con vínculos interinstitucionales, con dependencias tanto gubernamentales, como no gubernamentales, en materia educativa, laboral y cultural, en donde tienen como propósito apoyar a través de diversas actividades a Centros Penitenciarios, ya sea desde el ámbito formal, como lo es el caso de las personas que ayudan en el proceso de enseñanza y aprendizaje mediante el Instituto Nacional para la Educación de los Adultos (INEA) o, desde lo no formal, como lo serían algunos proyectos relacionados con prácticas culturales y deportivas.

Por lo anterior, considero que es pertinente hacer una diferenciación de lo que es la educación formal, no formal e informal. Según Torres C. y Pareja A. (2007), la educación formal se origina en el ámbito institucionalizado y sus principales características son las siguientes: a) tiene una intencionalidad y una sistematización en sus contenidos; b) se encuentra en el marco del sistema escolar escalonado y seriado y c) cuenta con planes y programas de estudio que están insertados en el sistema escolar. Por otro lado, la educación no formal es aquella que se origina principalmente fuera de la escuela, lejos de la regulación del sistema educativo jerarquizado. Es importante destacar que este tipo de educación sí posee un método y es sistemática, pero se encuentra al margen de la regulación del sistema educativo formal, y finalmente, la educación informal tiene su origen en diversos lugares, como en la familia y en la sociedad en general, una de sus características principales es que se basa principalmente en la experiencia y que es asistemática.

Una vez hecha la diferenciación, podemos identificar que la educación formal en la cárcel se da a través de la estructuración del Programa de Educación Penitenciaria en coordinación con el INEA, con el fin de proporcionar educación

para adultos en los niveles de educación básica (primaria, secundaria y bachillerato). En este sentido el INEA generó una ruta de aprendizaje especializada llamada Modelo de Educación para la Vida y el Trabajo Penitenciario (MEVyTP), la cual pretende favorecer la atención de la demanda educativa en los centros de Readaptación Social de todo el país. Ya que “la ruta educativa del MEVyTP se compone de 24 módulos que permitirá a los educandos concluir sus estudios de primaria y secundaria al interior de los penales a nivel federal, con el apoyo del INEA.” (INEA, 2011)

El MEVyTP, según su página web oficial (2016), ofrece una educación básica vinculada con temas y opciones de aprendizaje basados en las necesidades e intereses, encaminada a desarrollar en los participantes de este modelo los conocimientos y competencias necesarios para desenvolverse en mejores condiciones. A partir de los 24 módulos que conforman este modelo, se procura que aprendan y desarrollen sus capacidades, una de las principales es que aprendan por sí mismos; sin dejar de contar con el apoyo, acompañamiento y orientación de los asesores. Cada uno de los temas que son parte de los módulos inicia con actividades que les permiten saber qué conocen sobre el tema y cuáles han sido sus experiencias al respecto, después, con base en los materiales de cada módulo y los ejercicios que realicen, analizan lo que aprendieron y lo comparan con lo que ya sabían.

Por otro lado, está la educación no formal, en la que se vinculan las actividades deportivas y culturales, así como diferentes talleres que no cuentan con una certificación institucional, pero que les brinda a los internos la posibilidad de aprender diferentes oficios, tales como labores de carpintería, lavandería, panadería, repostería, tortillería, zapatería, sastrería, costura y artesanías. Con base en lo que menciona la página web de la Subsecretaría del Sistema Penitenciario (2013), en algunos centros penitenciarios también existen talleres de bordado de cinturones de piel y tejido de bolsas de plástico y hamacas. El aprender a llevar a la práctica alguno de estos oficios les permite a los internos una reinserción en el ámbito laboral. Finalmente, es importante señalar que la vía por la que se

inician los talleres dentro las cárceles es de manera informal, pero el contexto mismo en el que se van desarrollando los convierte en talleres que se desarrollan dentro de la catalogación de educación no formal.

Todo lo mencionado anteriormente en función de la educación tanto formal, como no formal se lleva a cabo de esa manera dentro de las cárceles en México, sin embargo, como esta tesis se centra solo en una práctica realizada dentro de una de las cárceles de mujeres, vale la pena identificar que además de lo ya mencionado también existen otro tipo de prácticas que se relacionan muy en particular con el papel de las mujeres. Respecto al tema, Belausteguigoitia¹⁷ (2012), menciona que las actividades educativas que en general se realizan dentro de las cárceles son de índole informal y que son impartidas por las mismas internas que han aprendido oficios y técnicas manuales tales como: bisutería, salón de belleza, pasta francesa, pasta artística, diamantina, arenado, madera, plastilina, migajón, fomi, chocolate, etc.

Todas estas actividades educativas, en conjunto les brindan a las y los internos habilidades que les permiten reinsertarse a la cultura oficial, aunque hayan sido parte de una subcultura. A continuación, abordaré un ejemplo de lo que yo estoy considerando prácticas educativas que se llevan a cabo en contextos carcelarios vinculadas específicamente con el arte.

1.2.2 Prácticas artístico-educativas y pedagógicas en contextos carcelarios

Una vez abordado el papel que juega la educación formal y no formal dentro de las cárceles, considero importante hablar del propósito que tienen algunas actividades vinculadas con el arte y la relación que les encuentro con la pedagogía, mismas que a su vez son realizadas por personas que pertenecen a una subcultura y fueron realizadas en contextos silenciados. En esta tesis aludo como contexto silenciado a las cárceles, ya que éstos son lugares en los que las y los internos no sólo padecen de precariedades relacionadas con la educación y la salud, sino que también pasan

¹⁷Fue Directora del Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG) de la UNAM. Doctora en Estudios Culturales y de Género por la Universidad de California, en Berkeley y coordinadora del proyecto *Mujeres en espiral*, en la cárcel de Santa Martha Acatitla.

por injusticias legales que en algunas ocasiones se relacionan más con su condición económica y el nivel educativo que tienen. En este sentido, se vuelven silenciados porque, aunque se sabe de estas condiciones al interior de las cárceles, se pasan por alto: se silencia la realidad que se vive dentro de la cárcel, asimismo, de cierta manera se les niega a los internos el derecho de expresar lo que piensan de las condiciones dentro de la cárcel, así como sus expectativas relacionadas con una reinserción social. Es así como se convierten en espacios que la mayoría de la sociedad no les presta atención y se vuelven lugares silenciados, y de cierta manera olvidados.

En un primer momento es necesario expresar que entiendo al arte como un medio que permite la construcción y representación de “realidades”, mismas que al realizarse conllevan todo un proceso de transformación¹⁸ tanto de los sujetos que efectúan alguna práctica artística, sea pintura, literatura, teatro, cine, danza, escultura, etc., como de los propios espacios físicos en los que se llevan a cabo éstas. En función del arte, recupero a Frega (2006), quien sostiene que es una construcción y representación de la realidad, es un tipo de conocimiento que permite comprender a ésta; “el arte permite construir y deconstruir el proceso de conocimiento puesto en juego, tanto específico de cada expresión artística, como de la diferencia entre culturas.” (Frega, 2006: 39). Por otro lado, Néstor García Canclini dice que “el arte representa las contradicciones sociales, y la contradicción del propio artista entre su inserción real en las relaciones sociales y la elaboración imaginaria de la misma.” (García, 1977: 44). Con base en los dos autores citados anteriormente recupero que, el arte es todo tipo de expresión (oral, escrita, visual, gráfica, etc.) realizada por el ser humano, ya que le permite construir, reconstruir y expresar ideas, emociones y sentimientos a partir de cualquiera de sus manifestaciones por las que se haga presente, por ende, cuando el ser humano se involucra directamente con la realización de alguna manifestación artística, entonces hablamos de realización de prácticas artísticas.

¹⁸El concepto de transformación se abordará a profundidad en el capítulo 3 de esta tesis.

Al hablar de prácticas artísticas estamos dejando en segundo plano al arte como objeto de estudio, interesa más lo que hay detrás de la obra de arte como totalidad, es decir, que al realizar una práctica artística se pone la mirada principalmente en el proceso de creación de nuevos conocimientos tanto de las personas que las realizan, como de los espectadores, ya que a estos últimos les permite hacer nuevas interpretaciones que les posibilite identificar elementos para recrear y re-construir conocimientos plasmados en diferentes manifestaciones artísticas, ya que el arte es un lenguaje, y a su vez éste nos constituye como sujetos, permitiendo comprender que cuando se habla de lenguaje, significación y sentido, hacemos construcción de nuevos conocimientos. De este modo “conocer es comprender, aunque siempre a su vez implica transformar, aportar” (Frega, 2006: 20), en este sentido considero que las prácticas artísticas favorecen a la educación, ya que “[ésta se acepta] como una práctica o quehacer sociocultural complejo y posible de ser siempre contextualizado” (Pontón, 2011:108).

Por lo que, pasamos al plano de prácticas artístico-educativas, en donde a través de éstas el hombre puede contextualizar conocimientos que se relacionen con conflictos sociales, emocionales, manifestaciones ideológicas y cuestiones históricas, ya que “el arte es producción porque consiste en una apropiación y transformación de la realidad material y cultural, mediante un trabajo y para satisfacer una necesidad social, de acuerdo con el orden económico vigente en cada sociedad.” (García, 1977: 55). Es decir que, estas prácticas dan la oportunidad de hacer toda una fundamentación desde la pedagogía porque existen prácticas artísticas que son educativas y que desde un inicio fueron pensadas, planeadas, fundamentadas y realizadas en el marco de proyectos pedagógicos que van más allá del campo de la Didáctica o el curriculum tradicional, entendiendo y “[aceptando] a la pedagogía como la disciplina que se aboca al estudio, análisis y sistematización de la educación como su objeto de estudio.” (Pontón, 2011:107). Con esta cita recupero y propongo pensar en una pedagogía que permita reflexionar sobre las prácticas artísticas como parte del proceso educativo, mismo que no necesariamente debe darse dentro de una escuela, pensada ésta como la única

institución por tradición vinculada con la educación. Sino que existen distintos campos disciplinarios en los que hay educación (sea formal o no formal).

Por ejemplo, en esta tesis parte del objeto de estudio es el contexto carcelario, lugar en el que existen actividades relacionadas con la educación formal y no formal, sin embargo, lo que recupero son las prácticas artístico-educativas, que rescatando el propósito del arte podemos pensar que mediante la realización de éstas se puede representar y reconstruir las experiencias de las internas, vividas dentro y fuera de la cárcel a partir de alguna de las distintas actividades vinculadas con el arte. De manera que, hablar de la realización de una práctica artística, considero que también es hablar de ésta como una práctica artística-educativa que puede fundamentarse pedagógicamente, en tanto que el arte en sí mismo es la construcción de un tipo de conocimiento que permite comprender e interpretar realidades “a partir no sólo de significaciones establecidas en un tiempo y cultura determinada” (Frega, 2006: 39), sino que permite que se transformen esos conocimientos para construir nuevos saberes. En este sentido, las prácticas artístico-educativas administran los conocimientos tanto de las personas que las realizan, como de aquellas que perciben el producto final, porque éstas van más allá de la explicación y aplicación de técnicas especializadas en el campo del arte. Finalmente, la construcción de nuevos saberes a través de actividades vinculadas con el arte permite que desde el campo pedagógico se reflexione en cómo detrás de éstas existe todo un proceso de análisis en torno a la transformación emocional, social y moral de los sujetos que realizan dichas actividades.

A continuación, se presentan algunos ejemplos de prácticas artísticas realizadas en contextos carcelarios a nivel internacional. Cabe aclarar que en los proyectos originales no se les llaman “prácticas artísticas”, y tampoco fueron pensadas, diseñadas ni realizadas desde el ámbito educativo, sin embargo, yo las retomo y analizo desde una aproximación educativa. El primero se trata del Centro de Detención Preventiva de Puente Alto en Chile. En este lugar, un grupo de 25 internos de esta prisión elaboraron tres originales, coloridos y gigantescos murales que le dieron un rostro más amable a los edificios de ese complejo penitenciario, el

trabajo de elaboración se extendió durante cuatro meses, y consistió en pintar el frente de los edificios donde habita la población del penal, para esto las autoridades de éste invitaron a ocho muralistas a colaborar con los internos. Con base en un video sobre el proyecto *Reinserción social por medio del arte*, localizado en la página web *Tele13 Radio*¹⁹, el objetivo era ocupar los muros del lugar y cambiar la perspectiva de la cárcel, debido a que era considerado el centro penitenciario de mayor peligro, porque tenía el mayor índice delictual²⁰. En este sentido “cada trazo representa nuestra voluntad por un cambio al salir de la cárcel”, testimonio de un interno (Centro de Detención Preventiva de Puente Alto, página web), asimismo, según testimonios en el mismo video, los internos querían mejorar la calidad de los espacios, el ambiente en el que vivían y tener una representación de distintas zonas de su país, por ello fue que decidieron pintar en sus murales la región metropolitana, el norte y sur de Chile. En esta actividad, a simple vista se podría decir que se desdibuja todo el contexto educativo, sin embargo, recordemos que anteriormente se mencionó que las actividades dan inicio en cierto momento como una práctica educativa informal, pero que, al llevarse a cabo de una forma más organizada, planeada y hasta sistematizada se apegan a la educación no formal.

Otro ejemplo es el proyecto de *Murales de libertad* que se implementó en las cárceles de Quito desde hace aproximadamente tres años. Según la página web *Andes. Agencia pública de noticias del Ecuador y Suramérica*²¹ dice que el proyecto fue impulsado por el artista plástico Alejandro Cruz como una iniciativa surgida hace cinco años con el objetivo de vincular el arte a los procesos de rehabilitación²² social en el Ecuador y de esta forma ofrecer una atención prioritaria a la población

¹⁹Ver video en la página web de *Tele13 Radio* [Disponible en <http://www.t13.cl/videos/nacional/reinsercion-social-por-medio-del-arte>] Consultado el 22 de diciembre de 2016.

²⁰Término que utiliza el Coronel Carlos Muñoz, Director Regional de Gendarmería del Centro de Detención Preventiva de Puente Alto, en Chile.

²¹Página web de *Andes Agencia pública de noticias del Ecuador y Suramérica* [Disponible en: <http://www.andes.info.ec/es/noticias/murales-libertad-opcion-rehabilitacion-social-carceles-ecuatorianas-traves-arte.html>] Consultado el 22 de diciembre de 2016.

²²El término de rehabilitación social se relaciona con el ámbito carcelario, sin embargo, no lo retomo a lo largo de esta tesis porque considero más propio el de readaptación, además de que es el oficialmente utilizado en las Reformas Oficiales de nuestro país.

carcelaria, que es considerada como la más vulnerable. “El proyecto es una ventanita de libertad que se les ha abierto a las Personas Privadas de Libertad (PPL). En su vida cotidiana, en su rutina de encierro viven situaciones con niveles de hostilidad, de conflicto, entonces el arte ha ayudado a reducir esos niveles.” (Testimonio de Cruz en una entrevista con Andes, 2014). En este proyecto se ve más claro el vínculo educativo desde la educación no formal, ya que, a partir de estas prácticas artísticas, consideran que también les ayuda a los internos a aprender oficios como albañilería y pintura, que cuando terminen sus sentencias les pueden ayudar a reinsertarse socialmente.

Por otra parte, a nivel nacional también han existido prácticas artístico-educativas desarrolladas dentro de cárceles en la Ciudad de México, al igual que en los ejemplos de proyectos internacionales, el análisis desde el campo educativo es iniciativa propia, sin en cambio, algunos de los ejemplos que se mencionan a continuación sí fueron pensados originalmente desde el ámbito educativo. El primero es *La Compañía de Teatro Penitenciario* del Centro de Readaptación Varonil Santa Martha Acatitla, lugar que en palabras de Díaz (2016), alberga reclusos que purgan condenas de hasta 70 años. En esta penitenciaría en colaboración con autoridades del penal, artistas del Foro Shakespeare, dirigidos principalmente por la actriz Itari Marta brindan instrucción escénica profesional a los internos. Esta compañía es un proyecto de impacto social directo, que “desde hace más de seis años realiza obras teatrales al interior del penal de Santa Martha Acatitla y donde los protagonistas son los mismos internos, a quienes se les ofrecen oportunidades económicas, recreativas y de cohesión social que favorecen su reinsertación laboral y transformación social.” (Foro Shakespeare-página web, 2016).

En este proyecto artístico, la relación educativa se encuentra a partir de todo el proceso metodológico estructurado por la compañía del Foro Shakespeare, en donde han logrado que los internos que son miembros adquieran disciplina en cuanto a la adquisición de conocimientos y herramientas profesionales en el ámbito escénico, ya que ellos mismos han logrado desarrollarse como actores, técnicos

teatrales, escritores, etc., misma actividad que les ha permitido expresarse, re-crear y representar obras de teatro clásicas adaptadas a sus experiencias.

Otro caso es el de Francisco Tejeda Jaramillo quien, según E. Hernández (2015), fue detenido en 1985 por haber participado en un secuestro y homicidio en Tijuana y fue condenado a cumplir sentencia de 40 años dentro del Reclusorio Preventivo Varonil Norte. Este hombre es reconocido en el penal no por la sentencia que pagó, sino por las pinturas que ha realizado desde que ingresó a la cárcel. Además de que da clases de pintura a más de 800 internos, mismos que gracias a éstas han logrado crear sus propias obras que han cambiado el color beige de la cárcel por galerías de arte llenas de color. “Las obras expuestas parecen ser realizadas por artistas expertos, pero no, fueron hechas por los internos, que en cada obra expresan algún sentimiento que tienen en su interior, como la soledad, tristeza, dolor, desamor y en la mayoría decepción por la justicia mexicana.” (E. Hernández, 6 de diciembre de 2015. *El Universal*). Por lo tanto, las pinturas reflejan conocimiento acerca de una serie de sentimientos de los propios internos y a su vez ellos representan una realidad específica con un lenguaje visual.

Por otro lado, también existen proyectos que han fundamentado sus prácticas artístico-educativas desde la Pedagogía, tal es el caso del *Curso Taller Integral Experimental de Arte* (CTIEA), éste fue llevado a cabo en la Penitenciaría de Santa Martha Acatitla. Según Cervantes (2016) la biblioteca de la penitenciaría fue el espacio social principal de este curso-taller, ya que “el CTIEA, produjo diversos elementos-momentos recreativos para poder configurar a la biblioteca como un espacio de trabajo creativo y para desarrollar procesos de enseñanza-aprendizaje distintos a los habituales.” (Cervantes, 2016: 84). El propósito del curso-taller era pensar a la biblioteca como un espacio que les permitiera a los internos reconstruir y crear manifestaciones artísticas, tales como: la lectura de poesía, la escritura creativa, escultura, el performance y la realización de libros objeto, en estas manifestaciones artísticas los internos representaban sus alegrías, tristezas, soledades, coraje, lutos, etc., con el objetivo de narrar sus contextos. En este ejemplo, existe todo un proceso pedagógico en torno a la reflexión y

conceptualización no sólo de la práctica artística, sino que, también se hizo un análisis del sujeto como parte de un contexto carcelario.

Finalmente, se encuentra el proyecto *Mujeres en espiral: sistemas de justicia, perspectiva de género y pedagogías en resistencia*, éste se llevó a cabo en el Centro Femenil de Reinserción Social (CEFERESO) de Santa Martha Acatitla. Este proyecto se inició en el año 2008 en colaboración con el Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), según Belausteguigoitia (2012) el propósito era que las internas se apropiaran de las paredes de la cárcel mediante la realización de murales. El proyecto *Mujeres en espiral* se analizará y se expondrá de manera más detallada desde la relación con lo educativo y lo pedagógico en el Capítulo 2 de esta tesis.

Capítulo 2

El Reclusorio femenino de Santa Martha Acatitla y el proyecto de *Mujeres en espiral*: la creación de narrativas visuales

En este capítulo se tiene como objetivo plantear en primer lugar un panorama muy general del contexto histórico de la cárcel, con el fin de entender el significado de la existencia de estos lugares y su propósito ante la sociedad. En un segundo plano, abordo la historia de la prisión en nuestro país y cómo fue que a partir del año de 1900 se empezó a configurar la reorganización administrativa en el Sistema Penitenciario Nacional, lo que dio pie a la separación dentro de las prisiones de hombres y mujeres. Razón por la cual, en un subapartado diferente hago mención de las características del Centro Femenil de Readaptación Social (CEFERESO) Santa Martha Acatitla, ya que éste es el lugar geográfico en donde se desarrolla el proyecto que es parte de mi objeto de estudio.

En otro subapartado, hago una aproximación general de lo que entenderé por narración visual, esto a partir de la definición por separado de lo que es una narración, y bajo el contexto del muralismo, qué lo hace ser narración visual.

Finalmente, hago una contextualización general del proyecto *Mujeres en espiral*, en donde describo a grandes rasgos en qué consiste, hago alusión a los nombres de los cuatro murales y su temática general.

2.1 Contextualización histórica de la cárcel

A lo largo de la historia, la prisión ha sido considerada uno de los instrumentos que el Estado ha tenido a su disposición para poder sancionar a quienes violen la ley. Con base en el texto *La cárcel en México: ¿para qué?*, “los orígenes de la cárcel preceden al surgimiento de los principios democráticos y de derechos humanos” (Solís y Ley, 2012: 12), en ese sentido su propósito original difiere de los ideales actuales de justicia y respeto hacia los mismos derechos. Como bien lo decía

Foucault: la prisión "ha sido desde el comienzo una 'detención legal' encargada de un suplemento correctivo, o también, una empresa de modificación de los individuos que la privación de libertad permite hacer funcionar en el sistema legal." (1976: 267). En este sentido, el propio Foucault (1976: 265), se refiere a la figura de la prisión de la siguiente manera:

[fue constituida] en el exterior del aparato judicial, cuando se elaboraron, a través de todo el cuerpo social, los procedimientos para repartir a los individuos, fijarlos y distribuirlos espacialmente, clasificarlos, obtener de ellos el máximo de tiempo y el máximo de fuerzas, educar su cuerpo, codificar su comportamiento continuo, mantenerlos en una visibilidad sin lagunas, formar en torno de ellos todo un aparato de observación, de registro y de notaciones, constituir sobre ellos un saber que se acumula y se centraliza.

Es decir, que esta institución fue pensada principalmente, más que como una pena por excelencia, como aquella que se encargaría de convertir a individuos dóciles y útiles mediante el disciplinamiento de los cuerpos. Recordemos que después de la Revolución Industrial se dio el cambio del sistema feudal al capitalista, lo que propició la necesidad de crear instituciones con objetivos más específicos, que formaran al tipo de ciudadanos que se necesitaban a partir del nuevo contexto. Con base en Miquelarena (2013: 2), dichos establecimientos eran las fábricas y escuelas; la primera tenía el objetivo de generar cambios decisivos en la forma de vivir del proletariado a través del intercambio de la mano de obra por un pago económico que les permitiría solventar algunas necesidades, y la segunda se convertiría en la institución educativa por excelencia, encargada de formar ciudadanos que aprendieran a vivir en sociedad y que acataran los lineamientos establecidos en las normas del Estado.

Siguiendo con Miquelarena (2013: 2-3) a raíz de la creación de las dos nuevas instituciones, el Estado moderno que se empezaba a constituir necesitaba nuevas leyes que ayudaran a preservar el orden, mismas que también tenían que tomar en cuenta el papel y la población que asistían tanto a las escuelas como a las fábricas. En este sentido "muchos hombres se encontraban en las fábricas, la infancia en la escuela y las mujeres en el hogar; quedaron fuera del sistema algunas

personas que tenían más dificultades para 'adaptarse' como eran los pobres, enfermos, vagabundos, viejos, huérfanos, rateros, pedigüños y locos." (Miquelarena, 2013: 2), fue así como a mitad del siglo XVIII surgió la cárcel, como aquel espacio segregativo para el tratamiento de las desviaciones y como un instrumento que al mismo tiempo humanizaba las penas, se adecuaba a los cambios en el proceso productivo e incorporaba elementos disciplinares para la moralización de las clases subordinadas.

Antes de continuar, considero importante retomar el contexto del siglo XVII, en el que a partir de lo que menciona Vacani (2015: 122), en esta época regía el absolutismo monárquico en los países centrales de Europa que, a su vez, se caracterizaban por el despotismo y la crueldad. Asimismo, la prueba que más utilizaban era la confesión ya que había una gran influencia por parte de la iglesia, lo que hacía que las penas que se aplicaban a los reclusos giraran en torno a un valor de juicio que se aunaba a lo religioso y lo moral. Las penas tenían que ver con crueldad, torturas, suplicios y mutilaciones, mismas que eran medidas a partir del tipo de delito (pecado) que se cometía. Por otra parte, la utilización de la celda individual cobró un gran significado, porque era vista como un método de reflexión sobre el delito, ya que, al encontrarse los reclusos solos en sus celdas, les permitía hacer una reflexión respecto el crimen que habían cometido y esto hacía que les cayera un peso de remordimiento. Por lo que a partir de este contexto se puede decir que la soledad se veía como una especie de autorregulación de la pena misma.

Durante los siglos XVIII y XIX dice Foucault (1976: 265) que la prisión se volvió una pieza esencial dentro de la historia de la justicia, ya que en la transición de los siglos mencionados una nueva legislación definió el poder de castigar como una función general de la sociedad. Asimismo, ésta introdujo procedimientos de dominación característicos de un tipo de poder particular, en donde la privación de la libertad era el castigo que se pagaba mediante una multa que permitiera cuantificar la pena según la variable tiempo, es decir, se equiparaban las condenas conforme a los días, meses o años de castigo que pasarían dentro de la prisión para

poder reparar la falta que habían cometido. Es así como la prisión se funda como un aparato para transformar a los individuos, teniendo a su vez un doble sentido; por un lado, el jurídico-económico y por el otro, el técnico-disciplinario, mismos que hicieron que la prisión apareciera como la forma más inmediata y civilizada de todas las penas existentes hasta ese entonces.

No olvidemos como decía Baltard (cit. en Foucault, 1976: 271) que la prisión siempre ha sido parte de un campo activo en el que han ido cambiando a lo largo del tiempo los proyectos, las reorganizaciones, las experiencias, los discursos teóricos, las investigaciones, las reformas jurídico-políticas, etc., pero no por ello se debe de perder de vista que la prisión siempre jugará un papel de aparato disciplinario exhaustivo, así como Foucault en algún momento planteó que:

Debe ocuparse de todos los aspectos del individuo, de su educación física, su aptitud para el trabajo, de su conducta cotidiana, de su actitud moral, de sus disposiciones; la prisión, mucho más que la escuela, el taller o el ejército, que implican siempre cierta especialización, es “onmidisciplinaria.” (1976: 271).

Esta visión de prisión como aparato disciplinario durante el siglo XVIII exigió la creación de una arquitectura de vigilancia, que como argumenta Vacani (2015: 124), estuviera dirigida a resolver problemas de control de los sujetos, los cuales eran sancionados. Este tipo de institucionalización se colocó como mecanismo de normalización, individualización, transformación y sometimiento de los prisioneros.

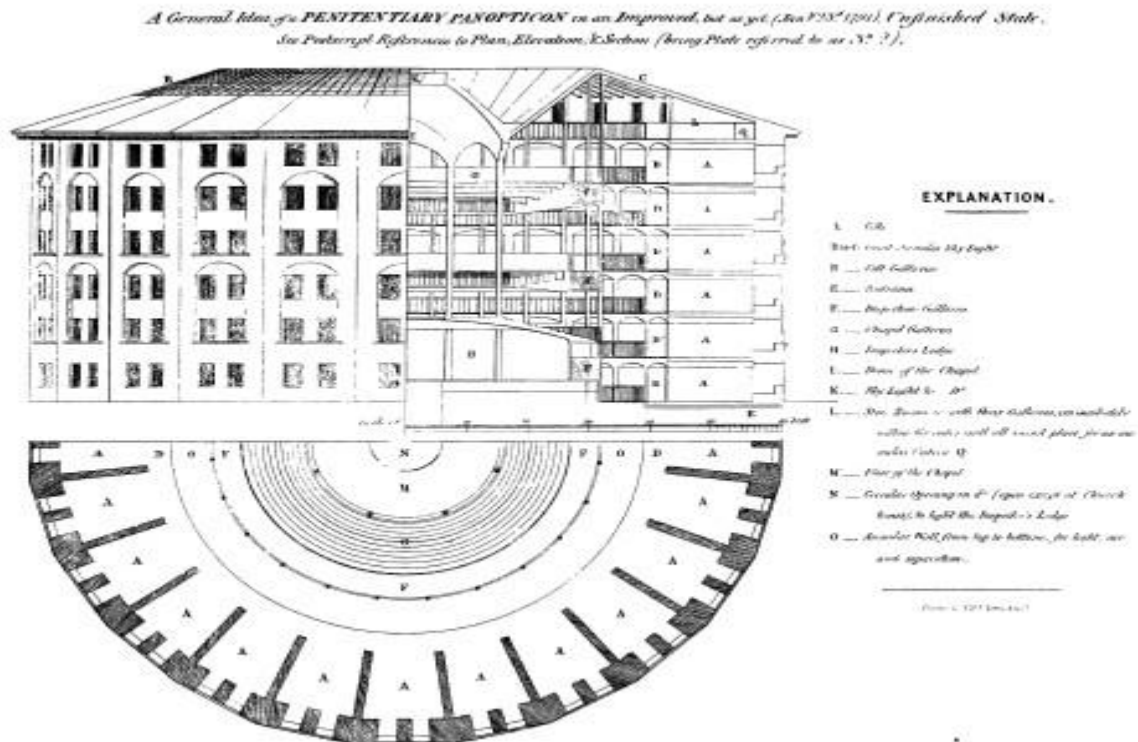
Por otro lado, es importante mencionar que según Miquelarena (2013: 8), fue a partir del siglo XVIII que se encontraron en Europa los orígenes de los establecimientos penitenciarios como son conocidos en la actualidad, es decir, como lugares para servir como prisión. El primero fue el hospicio de San Michelle en Roma, en 1704, éste fue construido con el propósito de albergar a delincuentes jóvenes, y la prisión de Gante en Bélgica, en el año de 1773, en donde se propone por primera vez la separación de los internos (hombres, mujeres y méndigos) en distintos pabellones. En relación con esto, menciona el autor, fue a finales del mismo siglo cuando dan origen las cárceles en la arquitectura que son conocidas en la

actualidad, a partir del modelo penitenciario Panóptico de Jeremy Bentham;²³ a partir de esta idea él creyó haber encontrado la solución de control mediante el principio de inspección, “una inspección constante que obra más sobre la impresión que sobre los sentidos, permitiendo poner a centenares de hombres bajo la dependencia de uno solo.” (Vacani, 2015: 124). El modelo arquitectónico consistía en un edificio construido de modo que toda su parte interior pudiera ser vista desde un solo punto.

La implementación de este nuevo modelo dio claramente un giro a la visión de las prisiones, ya que el panóptico propuesto por Bentham innovó, por un lado, logró la distribución más clara de los espacios físicos carcelarios, y por el otro, fueron construcciones pensadas para tener un alto nivel de vigilancia y por ende un mejor control de los internos. En función de la nueva forma de la cárcel de Bentham, Foucault (1976: 232) describió esta figura arquitectónica, cuyo principio estaba diseñado de la siguiente manera: en la periferia se encontraba una construcción en forma de anillo; en el centro siempre debería de haber una torre con ventanas anchas que se abran a la cara interior del anillo. La construcción debe de estar dividida en celdas, mismas que a través del efecto de contra luz, las siluetas de los individuos que las habitan deben ser percibidas desde la torre. (Ver en la imagen)

²³Jeremy Bentham es considerado el padre del Utilitarismo. Él era abogado, sin embargo, a finales del siglo XVII diseñó un modelo arquitectónico en forma de Panóptico, con este modelo se dio cuenta que se podía economizar el sistema de vigilancia con una construcción inteligente. Él consideró que ésta podía aplicarse a cárceles, hospitales, manicomios y escuelas. Consúltese: García, Javier (2002) *La reforma carcelaria en el pensamiento ilustrado y sus modelos arquitectónicos* (en línea) Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/304157195_La_reforma_carcelaria_en_el_pensamiento_ilustrado_y_su_plasmacion_en_modelos_arquitectonicos

Imagen 1. Plano del Panóptico de Jeremy Bentham



Fuente: Foucault, M. (1976) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, 373.

Bentham a partir de la arquitectura del panóptico sentó el principio de que el poder debía ser visible e inverificable. Visible porque el sentenciado tendría sin cesar ante los ojos la gran silueta de la torre central desde donde era vigilado, e inverificable debido a que el detenido jamás debe saber en qué momentos es precisamente observado, pero debe tener siempre la idea de que en todo momento es mirado desde la torre. Es decir que “el Panóptico funciona como una especie de laboratorio de poder” (Foucault, 1976: 237), ya que este esquema arquitectónico debe ser visto como un intensificador aparato de poder que garantiza la economía en cuestión de material y tiempo, y la eficacia por su carácter preventivo. Foucault en *Vigilar y castigar* retoma la descripción que hace Bentham sobre el panóptico y afirma que:

El panoptismo es capaz de reformar la moral, preservar la salud, revigorizar la industria, difundir la instrucción, aliviar las cargas públicas, establecer la economía como sobre una roca, desatar, en lugar de cortar, el nudo gordiano de las leyes sobre los pobres, todo

esto por una simple idea arquitectónica (Bentham, cit. en Foucault, 1976: 239).

Ya para el siglo XIX, la cárcel trató de cumplir con dos objetivos a la par, el primero, cubrir la privación de la libertad de aquellas personas que infringieron la ley, y el segundo, transformar a estos individuos a partir de la imposición de su pena, que consistía en trabajo forzado y la adquisición de algún oficio, con el propósito de que al concluir su pena pudieran convertirse en proletarios que le pudieran retribuir a la sociedad y con ello tratar de subsanar la falta que habían cometido; ya que recordemos que en la antigüedad los delincuentes no eran confinados en las cárceles, sino sometidos a penas corporales o pecuniarias, lo que significa que el concepto de penas privativas de la libertad es respectivamente moderno.

Fue hasta el siglo XX que en Estados Unidos empezó a girar el debate en función del uso de la cárcel como medio para rehabilitar o para incapacitar. En un inicio, según el texto de *La cárcel en México: ¿para qué?* (2012), la rehabilitación era el objetivo del sistema penal y permaneció como la ideología prioritaria en la creación de las reformas al código penal norteamericano durante los 60. En este sentido, el concepto de rehabilitación tenía dos ventajas como fin del sistema de justicia penal, por un lado, si el proceso resultaba exitoso, significaría que el método había sido efectivo para la reducción del crimen, debido a que los delincuentes posteriormente podrían ser miembros productivos de la sociedad y, por el otro, este concepto permitiría aceptar a las personas como seres racionales con la capacidad de reconocer la moralidad de sus acciones para actuar en consecuencia. Sin embargo, el propósito de rehabilitación fue abandonado en los 70, porque no encontraron evidencias de que el sistema penitenciario hubiera tenido efectos “curativos”, aun así, a pesar del cambio, en México y a nivel constitucional el concepto de rehabilitación permaneció hasta el año 2008, cuando fue sustituido por el de reinserción.

Actualmente no se sabe con precisión exacta en qué momento la cárcel empezó a ser utilizada desde la visión del castigo actual, sin embargo, “sí se sabe

que los cuáqueros²⁴, fueron una de las primeras comunidades en utilizar la prisión como castigo y en favorecerla sobre otro tipo de penas corporales.” (Solís, Néstor y Ley, 2012:12). Con base en Miquelarena (2013: 3), “los centros penitenciarios aparecen con la civilización y con las nuevas estructuraciones de la sociedad, en las que comenzó a surgir una intensa preocupación por anular el crimen por medio de la utilización de la prisión entendida como detención y no como castigo.” Siguiendo con este mismo autor, el primer establecimiento penitenciario en el que se empezaron a desarrollar trabajos por parte de los reclusos fue *The House of Correction of Bridewell*, en la ciudad de Londres. Entonces, fue a partir de éste que ciudades inglesas y europeas abrieron establecimientos para recluir a los acusados por delitos menores, aunque en un principio no tenían un fin resocializador o transformador del sujeto.

Recordemos, como ya mencioné, que en nuestro país el concepto de rehabilitación permaneció utilizándose hasta el año 2008²⁵, posteriormente se cambió por el de reinserción. En el texto *La cárcel en México: ¿para qué?* (2012), se refiere a que este cambio tenía dos implicaciones, en primer lugar, eliminar la rehabilitación como sentido de pretensión curativa de la cárcel, es decir, pierde su sentido como medio terapéutico de control social y se convierte en un servicio que intenta reinsertar al interno, mismo que busca incluir oportunidades de empleo, acceso a atención médica, educación, actividades culturales y deportivas.

En suma, a partir de lo mencionado previamente respecto a las condiciones de la cárcel desde el siglo XVII hasta la actualidad, considero que de alguna manera o al menos en el ideal, las prisiones tratan de abordar aspectos como el deporte, el trabajo, la capacitación del individuo y la educación a través del papel que juega la educación formal y no formal dentro de estos lugares. En este sentido, la reinserción a la sociedad de estos individuos depende en gran medida de la importancia de la educación, ya que como se ha ido explicando, la educación en estos contextos se

²⁴“Son conocidos como la Sociedad Religiosa de los Amigos. Es una comunidad religiosa disidente, fundada a mediados del siglo XVII en Inglaterra por George Fox.” (Solís *et al.*, 2012: 12)

²⁵En el capítulo anterior se abordó de manera más específica el uso y cambio de los términos de rehabilitación a reinserción con base en las reformas a los artículos constitucionales.

cubre a través de la implementación de diferentes talleres de oficios, y mediante la educación formal, es decir, con la impartición de clases que corresponden a los niveles educativos oficiales del Sistema Educativo Nacional. A partir de la educación se busca que los reclusos aprenden diferentes oficios que a futuro les permita reinsertarse a la sociedad al salir de las cárceles. En este sentido, se evidencia que la prisión en la actualidad sigue siendo concebida como bien lo decía Foucault (1976), una maquinaria que transforma a los reclusos violentos, agitados, irreflexivos, en engranajes productivos para la sociedad.

Por lo anterior, recupero los siguientes siete principios de la prisión que señalaba Foucault (1976: 312-315) en su obra *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*:

1. *Principio de corrección*: en donde la detención penal tenía como función principal la transformación del comportamiento de los individuos.
2. *Principio de clasificación*: los detenidos eran separados con base en la gravedad penal de su acto.
3. *Principio de la modulación de las penas*: éstas podían ser modificadas de acuerdo a la individualidad de los detenidos, los resultados que se obtienen, los progresos o las recaídas.
4. *Principio del trabajo como obligación y como derecho*: el trabajo era considerado un elemento esencial de la transformación y la socialización progresiva de los detenidos.
5. *Principio de la educación penitenciaria*: la educación se daba por parte del poder público, ya que ésta servía como instrumento penitenciario, la cual tendía principalmente a la instrucción general y profesional y sobre todo a la mejora.
6. *Principio del control técnico de la detención*: en donde especificaba que el régimen de la prisión debía ser controlado y estar a cargo de personal especializado y que tuviera la capacidad moral y técnica para velar por la buena formación de los individuos.
7. *Principio de las instituciones anexas*: aludía a que la prisión tenía que ir de la

mano con medidas de control y de asistencia para lograr la readaptación definitiva de los ex detenidos.

Considero que dichos principios no son del todo obsoletos en los sistemas penitenciarios de la actualidad, solo son retomados y adaptados a las diversas Reformas Constitucionales que se han ido dando a lo largo del tiempo, mismas que han intentado responder a diferentes necesidades y contextos que algunos organismos internacionales han intentado cubrir a partir de los Derechos Humanos.

2.2 Historia de la prisión en México

Una vez abordada la historia de la prisión de manera general, considero relevante hacer alusión de ésta en nuestro país. De tal manera que para ello retomaré a Muñoz (2012:19), quien dice que las cárceles desde la época prehispánica tenían clasificaciones diferentes, mismas que se basaban en la naturaleza de los delitos que cometían los criminales, no olvidemos que la vida de nuestros ancestros se rigió principalmente bajo códigos morales y éticos que se vinculaban estrechamente con cada una de sus distintas deidades. Respecto al tema, León Portilla (1995: 294) menciona que en esta época el castigo se relacionaba con el respeto a las costumbres de la sociedad, por lo tanto, las penas iban desde la confiscación, el destierro, la esclavitud o la muerte, esta última era de manera universal el castigo más grave que podía imponérsele a un individuo, puesto que suponía que el sujeto ya no se podía readaptar y por ende no se le perdonaba la falta. Asimismo, el autor dice que existían dos nombres para las cárceles: “El uno era *Teylpiloyan*, que quiere decir: lugar de presos o atados; y *Quauhcalco*, lugar de enjaulados. En los dos lugares había diferentes presos, porque los condenados a muerte estaban en las jaulas; y los que por cosas civiles, en el llamado *Teylpiloyan*.” (Portilla: 1995, 295).

En la cultura Mexica, retomando a Escalante (2004: 210), quien menciona que, en los reinos nahuas de la época prehispánica, especialmente en *Tenochtitlan* y *Tetzcoco* las leyes dictaban que todos los transgresores, en la mayoría de los casos, tenían que pagar con su vida. Los crímenes que ya desde aquella época eran

perseguidos son: homicidio, robo, embriaguez, adulterio y sobre todo la traición al reino.

En caso de adulterio, por ejemplo, la pena de muerte podía ejecutarse con golpes del leño, con una lapidación realizada por la multitud, o dejando caer una pesada piedra varias veces sobre la cabeza de los adúlteros, hasta reventársela. En el caso de la traición al Estado, que era vista como una falta gravísima, los culpables eran descuartizados, y los pedazos de su cuerpo se exhibían por los barrios de la ciudad. (Escalante, 2004: 210).

Bajo este contexto, lo más importante, además de mencionar los delitos que se perseguían, es remarcar que las penas eran ejecutadas de manera pública y principalmente en los centros de las plazas, esto con el propósito de que sirvieran de ejemplo al resto de los habitantes y no cometieran algún delito, ya que sabían a lo que se atendrían si lo hacían.

También, siguiendo con Pablo Escalante (2004), el orden social no permitía la existencia de individuos en situación de marginalidad y quienes se encontraban así eran privados de su libertad como una medida precautoria. Las tres principales situaciones eran:

- Adolescentes que abandonaran su casa paterna y se dedicaran a vagar;
- personas que incumplían con las reglas de convivencia vigentes, y
- aquellos que se veían obligados a abandonar la ciudad para evitar la justicia.

No obstante a lo anterior, también habían castigos menores, tal es el caso de la embriaguez. Para las personas que eran encontradas borrachas en las plazas o en los caminos, su castigo era ser arrestados y encarcelados.

Por otro lado, de acuerdo con lo que menciona Vásquez (2013: 20), durante la época colonial la llegada de los españoles al México prehispánico trastocó los sistemas vigentes que en ese momento regían, sin dejar de fuera al de reclusión y sanción, ya que se impusieron nuevos criterios y representaciones para aplicar y concebir el castigo. No olvidemos que la llegada de los españoles trajo consigo la religión católica, por lo que buscaron evangelizar a todos los habitantes de la Nueva

España. En este sentido, Escalante y Rubial (2004: 425) hacen referencia a que el plan de los frailes fue hacerles creer a los indios que la salvación se las otorgaría su nuevo Dios a través de la adopción de: la arquitectura religiosa, ceremonias y sacramentos, el orden urbano, el aprendizaje, la práctica de los oficios, la cultura musical, entre otros aspectos.

Fue muy común durante esta etapa que los frailes actuaran con violencia irracional en contra de los indígenas. Menciona Escalante y Rubial (2004: 429), que durante las primeras jornadas de evangelización éstos mataron a nobles y sacerdotes indios, que aún después de haber sido bautizados regresaban a su antigua religión. Esto por mencionar las faltas más graves, sin embargo, también se castigaba la desobediencia mediante el uso de golpes, cepos y la cárcel.

Con base en lo mencionado anteriormente, se puede evidenciar y entender que como consecuencia de que estuvieran a cargo de la evangelización los frailes, quienes traían una ideología muy marcada por la religión católica, se dejaría una vinculación muy evidente entre la existencia de lo “bueno y lo “malo”, en este sentido la figura del pecado se convirtió en un elemento central y fundamental para lograr el control de la mayoría de sus seguidores; ya que a partir de esta nueva ideología se empieza a marcar y a diferenciar entre el cielo y el infierno. De acuerdo a lo anterior, Barrón (2002: 68-142), menciona que la prisión se materializó en tres diferentes formas:

- La cárcel de los pueblos, lugar al que eran remitidas las personas que cometían faltas de naturaleza civil, por ejemplo, la desobediencia a la autoridad.
- El tribunal de la Acordada se instituyó en el siglo XVIII para responder a las demandas de los sectores con más poder de la Nueva España. Este tribunal estaba destinado para los individuos que cometían delitos como secuestro, robo, vandalismo o que ejercían algún tipo de violencia física. La Acordada desapareció formalmente en 1814.
- La santa inquisición; como en la anterior se les dictaba la pena a cumplir a todos los presos, a la par la iglesia católica comenzó a implementar un

sistema punitivo complementario, en donde la hoguera era el máximo castigo y era aplicado a los herejes, es decir, a las personas que no querían obedecer y acatar los lineamientos de convivencia social, en este sistema las reglas las dictaba el grupo de clérigos a cargo.

Para el siglo XIX, según menciona Ventura (2012: 13), se comienza a reglamentar la administración carcelaria en México buscando como propósito establecer de manera obligatoria el trabajo. A mediados de este siglo, las cárceles ya se organizaban a través de los siguientes departamentos: detenidos, sentenciados e incomunicados. Ejemplo de estas cárceles son las de San Juan de Ulúa o la cárcel de Belem; esta última fue muy emblemática a finales del siglo, debido a que fue la que logró sustituir a la cárcel nacional de la Ex Acordada y precedió a la Cárcel de Lecumberri, la cual fue instaurada como un modelo de readaptación y de regeneración de los delincuentes.

Con base en Barrón (2002: 134), a partir de 1897, durante la administración de Porfirio Díaz se impulsó que se concluyera la construcción de la penitenciaría en México. Fue a partir de esto que el gobierno federal arregló en el Decreto del 13 de diciembre del mismo año la organización de las cárceles. “En él se indica que éstas serían: de detención en cada municipalidad, con excepción de Tlalpan, que tendría su propia cárcel; de ciudad y general en la Ciudad de México, así como la penitenciaría y la casa de corrección.” (Barrón, 2002: 134). Además, en este mismo Decreto decía que las cárceles dependían de la Secretaría de Gobernación, pero quedaban al cargo del gobierno del Distrito, misma razón por la que tanto los gastos de la penitenciaría como los de la cárcel general se contemplarían en el presupuesto de egresos de la Federación.

2.2.1 1900: Reorganización administrativa en el Sistema Penitenciario Nacional

Para el año de 1900, describe Barrón (2012: 137-141), se emitieron dos reglamentos, el *Reglamento de la Penitenciaría de México* y el *Reglamento General de los Establecimientos Penales del Distrito Federal*, asimismo, se reformó la

Organización de la Junta de Vigilancia de Cárceles; estos cambios dieron pie a acomodar a los internos de la Cárcel General a partir de departamentos de hombres y uno de mujeres. El proyecto dirigido principalmente por la organización de Porfirio Díaz tenía las intenciones de restablecer al sistema penitenciario que imperaba en nuestro país durante esa época y así poder, de alguna manera, ejercer dominio sobre las clases que eran consideradas como “peligrosas”.

En 1903, el régimen de Díaz emitió la *Ley de Organización Política Municipal del Distrito Federal* (23 de marzo de 1903), en donde, como menciona Barrón (2012: 142), se indicó que el territorio del Distrito Federal iba a estar conformado por trece municipalidades para tener una administración y control, las cuales serían: México, Guadalupe Hidalgo, Atzacapotzalco, Tacuba, Tacubaya, Mixcoac, Cuajimalpa, San Ángel, Coyoacán, Tlalpan, Xochimilco, Milpa Alta e Iztapalapa. Este mismo documento señalaba:

Que el gobierno político y la administración municipal del Distrito Federal estarían supeditados al Ejecutivo de la Unión, a través de tres funcionarios: el gobernador del Distrito Federal, el Presidente del Consejo Superior de Salubridad y el director general de Obras Públicas, quienes dependerían de la Secretaría de Estado y del Despacho de Gobernación. Para la toma de decisiones estos cargos se constituían en Consejo Superior de Gobierno. (Barrón, 2012: 142).

Siguiendo con el mismo autor, él hace alusión a que en 1907 se propuso el *Proyecto de decreto que reforma el expedido en 1897*, en éste se decía que era necesario reformar la organización de los establecimientos penitenciarios debido a los cambios que se habían hecho en el Distrito Federal y en la reorganización judicial que sufrió el país a partir de la *Ley de Organización Judicial para el Distrito y Territorios Federales* (9 de septiembre de 1903).

[Aquí principalmente] se proponía la existencia de cárceles de detención en cada una de las cabeceras de las municipalidades, con excepción de Tacubaya, Tlalpan y Xochimilco, donde habría una cárcel municipal. Para el caso de la ciudad de México seguía manejando que habría dos entidades penales: una cárcel general y una de ciudad, además de la Penitenciaría. (Barrón, 2012: 148).

Con esta división, los detenidos de toda clase, salvo los que eran procesados por delitos militares, eran destinados a la cárcel general para cumplir con sus condenas.

En 1975 México toma en cuenta las bases de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) para el tratamiento de los reclusos donde se lleva a cabo un nuevo proyecto penitenciario. Durante la gestión del presidente Adolfo López Mateos (1958-1964) se resaltan aportaciones que consistían en proveer la adecuada organización del trabajo en los reclusorios. En 1971, se aprueba por el Congreso Federal normas mínimas que regulan la readaptación social con base en el trabajo, la capacitación y la educación. Conforme pasa el tiempo se modifican las estructuras organizacionales con la finalidad de lograr toda una institución penitenciaria. Es así como en nuestro país este tipo de clasificación centra su parte jurídica en el artículo 18 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos que establece los fundamentos del Sistema Penitenciario Nacional, en el cual se señalan diferentes categorías:

Sólo por delito que merezca pena privativa de libertad habrá lugar a prisión preventiva. El sitio de ésta será distinto del que se destinare para la extinción de las penas y estarán completamente separados.

El sistema penitenciario se organizará sobre la base del respeto a los derechos humanos, del trabajo, la capacitación para el mismo, la educación, la salud y el deporte como medios para lograr la reinserción del sentenciado a la sociedad y procurar que no vuelva a delinquir, observando los beneficios que para él prevé la ley. Las mujeres compurgarán sus penas en lugares separados de los destinados a los hombres para tal efecto.

(...)

La Federación y las entidades federativas establecerán en el ámbito de sus respectivas competencias, un sistema integral de justicia para los adolescentes... Las personas menores de 12 años a quienes se atribuya que han cometido o participado en un hecho que la ley señale como delito, sólo podrán ser sujetos de asistencia social.

(...)

Para la reclusión preventiva y la ejecución de sentencias en materia de delincuencia organizada se destinarán centros especiales...” (Comisión Nacional de los Derechos Humanos [CNDH], 2016: 5).

A partir de lo anterior es como, según la CNDH (2016), se presentan cuatro criterios base para efectuar la clasificación penitenciaria, cuyo propósito era la separación de los internos en las diferentes cárceles existentes, y a partir de las áreas de alojamiento y convivencia con base en las características de las personas para optimizar la reinserción social. Cabe destacar que estos criterios también tenían como propósito “favorecer” el tratamiento de la reinserción social.

Tabla 1. Criterios de clasificación para la separación penitenciaria

Situación jurídica	-Procesados
	-Sentenciados
Género	-Hombres
	-Mujeres
Edad	-Adultos
	-Menores de edad
Régimen de vigilancia	-Delincuencia organizada
	-Delincuencia Convencional

Fuente: CNDH (2016). *Clasificación penitenciaria. Pronunciamiento*, 6.²⁶

A partir de la clasificación mostrada en la tabla anterior, según el reporte de la CNDH (2016), se partía del supuesto de que se fortalecería el derecho al proceso, acceso a la justicia, contar con una defensa adecuada y al contacto con el mundo exterior. Asimismo, se creía que se determinaría el riesgo de los internos enfrentados a los requisitos de seguridad. Finalmente, dicha tabla ejemplifica claramente la separación entre hombres y mujeres, puntualizando a la vez, el apartamiento entre menores de edad y adultos.

2.2.2 El Reclusorio Femenil de Santa Martha Acatitla

Anteriormente se ha hablado sobre el contexto y evolución de la cárcel a nivel general y en nuestro país, por lo que considero pertinente abordar en este

²⁶Documento en línea. Disponible en: http://www.cndh.org.mx/sites/all/doc/Informes/Especiales/Pronunciamiento_20160207.pdf

subapartado cómo es la organización dentro del Reclusorio Femenil de Santa Martha Acatitla, ya que es el lugar geográfico en donde se realizó el proyecto, del cual se desprenden los cuatro murales a analizar en este trabajo de investigación.

Antes de avanzar, es importante recordar que con base en lo que dice Moncayo (2015: 54), una de las primeras penitenciarias formales que existió en México fue Lecumberri, misma que fue inaugurada el 29 de septiembre de 1900 y el ideal era que albergaría aproximadamente a 800 hombres, 180 mujeres y 400 menores de edad. Sin embargo, en el año de 1954 se dio inicio a un proyecto arquitectónico de Cárcel de Mujeres del Distrito Federal. No olvidemos que durante esta década fue que se les otorgó el derecho de voto en las elecciones políticas a las mujeres. Significando esto que la figura de la mujer empezó a tener más visibilidad, hasta el grado que dentro del mismo Sistema Penitenciario Nacional se hicieran espacios exclusivos para aquellas mujeres que habían infringido la ley. Según Barró (cit. en Moncayo, 2015) a nivel nacional existen diez Centros de Reinserción Social específicamente para mujeres, que son:

Tabla 2. Centros de Readaptación Femenil a nivel nacional

1	Aguascalientes, Aguascalientes
2	Saltillo, Coahuila
3	Santa Martha Acatitla, Distrito Federal
4	Tepepan, Distrito Federal
5	Atlocholoaya, Morelos
6	San José El Alto, Querétaro
7	Nogales, Sonora
8	Centro Estatal para la Reinserción Social de los Sentenciados No. 4 Femenil Tapachula, Chiapas
9	Centro Preventivo de Reclusión Femenil Guadalajara, Jalisco
10	Centro Preventivo de Readaptación Social Femenil Cienaguillas, Zacatecas

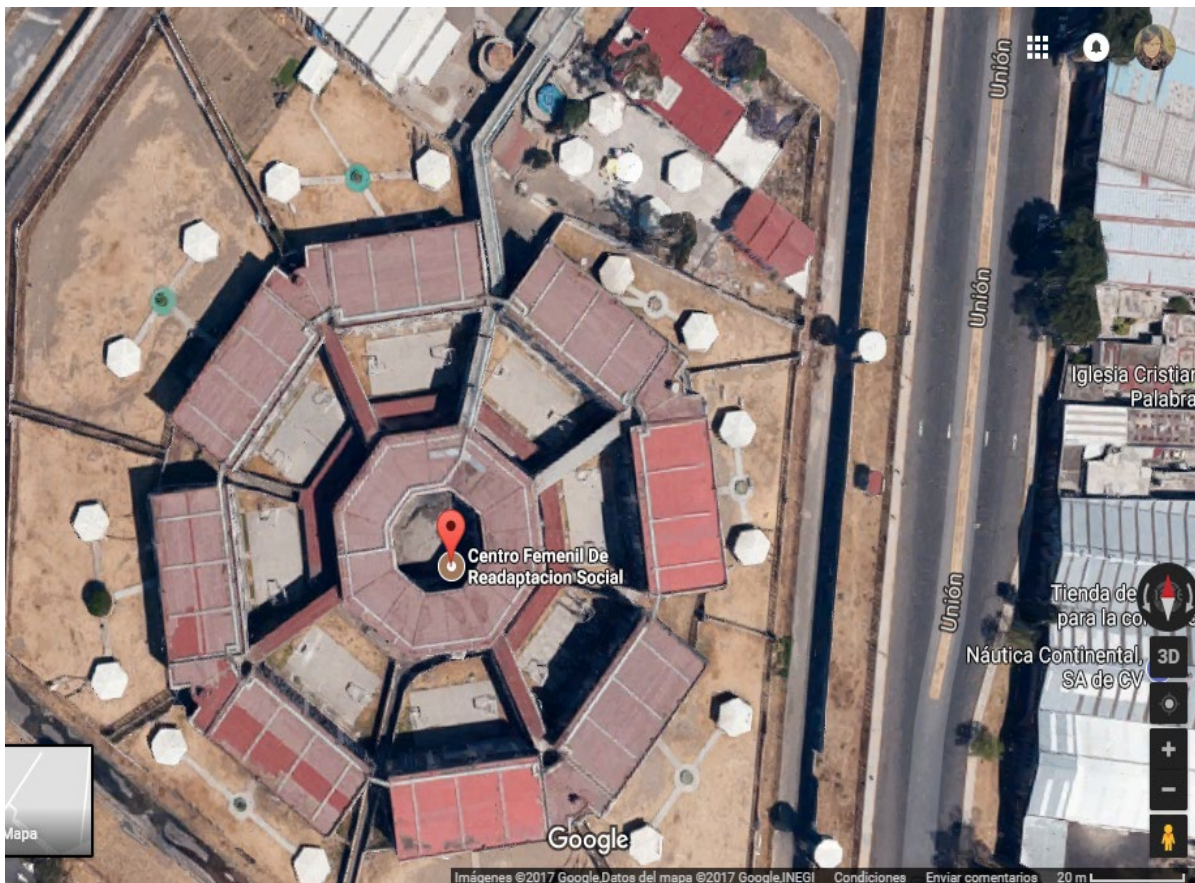
Fuente: Barró (cit. en Moncayo, 2015: 55)

Siguiendo con la misma autora, dentro del ámbito federal, con base en un acuerdo presidencial firmado en junio del 2011, se pudieron incorporar el Centro Federal Femenil Noroeste, en Tepic, Nayarit y dentro del Complejo Penitenciario “Islas Marías” el Centro Federal Femenil de Readaptación Social Rehilete. Sin embargo,

“debido a que los reclusorios del Distrito Federal se encontraban sobre-poblados el gobierno actual inauguró el 30 de marzo del 2004 el nuevo Centro Femenil de Readaptación Social de Santa Martha Acatitla, [donde] concentrarían a todas las internas del D.F.” (López, 2008: 75).

El Centro Femenil de Reinserción Social (CEFERESO) Santa Martha Acatitla está ubicado en la Calzada Ermita Iztapalapa s/n, Colonia Santa Martha Acatitla, delegación Iztapalapa y su arquitectura es octagonal (semi-panóptico). El diseño de este nuevo centro de readaptación contempla ocho edificios que no tienen comunicación entre sí, lo que permitiría que se diera una clasificación muy marcada hasta por el mismo espacio físico entre las procesadas y sentenciadas, reincidentes y primodelincentes, etc.

Imagen 2. Centro Femenil de Reinserción Social (CEFERESO) Santa Martha Acatitla



Fuente: Google maps. (2017). *Vista satelital del CEFERESO Santa Martha Acatitla.*

En la imagen anterior se puede observar claramente la forma octagonal y la existencia de los 8 edificios totalmente separados uno del otro (como se menciona en el párrafo anterior). También esta cárcel, siguiendo con López (2008: 76) cuenta con servicios de cocina, lavandería, tortillería, panadería, talleres, canchas deportivas, salones de usos múltiples y espacios para la convivencia familiar. Dentro de este CEFERESO existe un centro escolar llamado *Rosario Ibarra de Piedra*²⁷, éste “cuenta con diez aulas, una biblioteca, un salón de belleza, bodegas, oficinas de administración y un auditorio con butacas fijas. Dicho espacio se encuentra en el centro del edificio” (Moncayo, 2015:74).

Es así como este espacio físico ocupa una figura importante para el ámbito educativo, ya que se convierte en un espacio escolar que posibilita la educación formal y no formal dentro de la cárcel. Misma que se da gracias a la colaboración de distintas instituciones, dentro de las que imparten la educación formal se encuentran: el INEA, que brinda la alfabetización a nivel primaria y secundaria, la Preparatoria Abierta de la Dirección General del Bachillerato en la Ciudad de México que se encarga de la educación a Nivel Medio Superior y de la Universidad de la Ciudad de México (UACM), que con base en lo mencionado por Moncayo (2015: 75), a partir del 2004 ofertan en las prisiones las licenciaturas de Derecho, Ciencia Política, Administración Urbana y Creación Literaria, y del lado de lo no formal existen diferentes Organizaciones No Gubernamentales que se encargan de apoyar este tipo de educación a partir de la impartición de los talleres que se muestran en la tabla.

Tabla 3. Talleres que se imparten en el CEFERESO Santa Martha

Acatitla

Panadería
Artesanías
Repostería
Aplicación de uñas
Belleza
Bordado pedrería

²⁷Moncayo (2015: 74) menciona que Rosario Ibarra de Piedra es una luchadora social mexicana, razón por la que deciden en el CEFERESO nombrar así a su centro escolar.

Chocolate artístico
Confitería
Bolsas tejidas
Joyería de fantasía
Macramé
Pasta francesa
Pasta artística
Tejido con estambre
Trabajo en tela de fantasía

Fuente: Página web de la Subsecretaría de Sistema Penitenciario. (2017)

Dentro de este reclusorio (López, 2008: 78), también se cuenta con actividades relacionadas con terapias de fármaco-dependencia, reinserción socio familiar, orientación social y la existencia de grupos religiosos. No olvidemos que cada una de las actividades en las que participan las internas es tomada en cuenta cuando solicitan el beneficio de la libertad anticipada, de manera que se les considera el desarrollo que han tenido dentro del ámbito institucional, en eventos culturales, recreativos, educativos, religiosos y deportivos para cualquier beneficio. Como parte de la organización dentro de las cárceles, es importante mencionar que dentro de estos lugares el color del uniforme que portan tiene una connotación: las que visten de azul son las que ya tienen sentencia, mientras que las de color beige son las que están en el proceso de recibirla.

Finalmente, al interior de la cárcel de Santa Martha Acatitla se efectúan diversos proyectos relacionados con literatura, teatro, música, tejido, repostería, pintura, entre otros, pero el proyecto que más ha causado impacto dentro del espacio de la cárcel y con las internas, ha sido el de *Mujeres en espiral*, mismo que se profundizará a continuación.

2.3 Contextualización del proyecto *Mujeres en espiral: sistema de justicia, perspectiva de género y pedagogías en resistencia*

En el año 2008, según Belausteguigoitia (2012, 297), un grupo de internas del penal de Santa Martha Acatitla solicitó que les permitieran continuar con un trabajo visual

que habían iniciado en un taller de retrato fotográfico²⁸. Éste había sido parte de la oferta de actividades culturales que las internas pueden realizar dentro de la cárcel, y varias mujeres habían participado en él antes de que diera inicio el proyecto *Mujeres en espiral*. Sin embargo, la petición por parte de un grupo de participantes hacia las autoridades del penal iba encaminada a la realización de murales, los cuales desde un inicio querían que invitaran a mirar desde su perspectiva cómo ha sido su experiencia dentro de la cárcel.

Fue así como a través de la colaboración de la Subsecretaría del Sistema Penitenciario del Distrito Federal, las autoridades del penal y el entonces Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG)²⁹, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), se desarrolló el proyecto de *Mujeres en Espiral: sistema de justicia, perspectiva de género y pedagogías en resistencia*. Cabe mencionar que:

El PUEG [era] una instancia académica que [contribuía] al conocimiento y transformación de las relaciones de género, a través de estrategias y propuestas académicas que atienden a las demandas y problemáticas sociales, tanto en México como en Latinoamérica, desde una perspectiva multidisciplinar, promoviendo la construcción de la igualdad y la democracia de género. [Vinculaba] los esfuerzos intelectuales, metodológicos y técnicos de personas y grupos que trabajan desde la perspectiva de género, dentro y fuera de la UNAM. [Fomentaba] el más alto nivel académico en la investigación, docencia, extensión y difusión de la cultura. (Página web oficial del PUEG, 2017)³⁰

Al llegar a la cárcel el equipo de académicos del PUEG, coordinados por la Dra. Marisa Belausteguigoitia, tenían como objetivo elaborar una propuesta pedagógico-

²⁸No se encontró información más detallada respecto al taller de fotografía que antecedió al *Proyecto Mujeres en Espiral*.

²⁹Con base en el informe de labores 2016, la Dra. Ana Buquet, directora actual, menciona que el 15 de diciembre de 2016 fue aprobado ante los órganos colegiados conducentes: Consejo Técnico de Humanidades, Consejo Académico del Área de las Ciencias Sociales, Consejo Académico del Área las Humanidades y de las Artes y Comisión de Trabajo Académico del H. Consejo Universitario y ante el rector Graue la propuesta de transformar al PUEG en Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG), entidad que impulsará el conocimiento teórico y aplicarlo, y enfocarlo desde un enfoque interdisciplinario.

³⁰Página web oficial: [Página web oficial: http://www.pueg.unam.mx/index.php/la-institucion/quienes-somos](http://www.pueg.unam.mx/index.php/la-institucion/quienes-somos)

cultural, que partiera de “la apropiación de las paredes de una cárcel por las propias reclusas.” (Belausteguigoitia, 2012: 297). Esta propuesta iniciaría con la elaboración de murales al interior del CEFERESO, en éstos se narraría de manera visual el proceso jurídico que cada una de las participantes ha tenido, así como la esperanza de recuperar su libertad y cómo ellas imaginaban su proceso de reinserción a la sociedad.

“*Mujeres en espiral* enfoca la vida adentro, las formas en que las mujeres en la cárcel dan sentido a su encierro, a su 'proceso' frente a la justicia y a su procesar en el tiempo” (Belausteguigoitia, 2012: 302), en este sentido el nombre de *en espiral*, menciona la autora, simboliza la representación de un tiempo y un espacio oblicuos, torsionados, dado que surgen y se expresan en la cárcel. Sin embargo, este nombre se potencializa cuando las mujeres pintan su primer mural, que es en una escalera en forma de espiral.

Con la puesta en marcha del proyecto *Mujeres en espiral*, las internas que empezaron a unirse al grupo de trabajo, menciona Belausteguigoitia (2013), empezaron a tener contacto con literatura relacionada con los estudios de género, críticas culturales, derechos humanos, en este sentido, leyeron a diferentes autores que han escrito a lo largo de su trayectoria sobre estos temas eje, entre ellos: Elena Garro, Rosario Castellanos, Gloria Anzaldúa, José Revueltas, Octavio Paz, Elena Poniatowska, entre algunos otros. También conocieron el trabajo de Aurora Reyes³¹, además de lo anterior, tuvieron clases relacionadas con la teoría del color, técnicas básicas de pintura; estos talleres en conjunto les permitieron a las mujeres entender y reflexionar sobre técnicas de pintura mural, manejo del color, luz y sombra, elaboración de autobiografías, trabajo en equipo, manejo de emociones y teorías de género. De acuerdo con lo que dice Belausteguigoitia:

La base de reflexión de los talleres consistía en la lectura, discusión y *performance* vinculados a la lectura de textos de autoras que han

³¹Aurora Reyes, fue la primera muralista mexicana, sus murales siempre estuvieron vinculados con la lucha social y política. Nació en Hidalgo de Parral el 9 de septiembre de 1908. Para más información de ella ver en línea: <http://culturacolectiva.com/aurora-reyes-la-primeramuralista-mexicana/>

producido narrativas³² que analizan y critican la formación de las mujeres, sus funciones, sus escenarios de construcción y de ruptura de convenciones. (2013: 22).

Anteriormente se mencionó el nombre de algunos autores que leyeron durante los talleres, mismos que les ayudaron a entender de manera más amplia en qué consistían los estudios de género, saber más acerca de los derechos humanos, y que a su vez les permitieron tomar de alguna manera una postura crítica que se ve reflejada en la temática de los murales que realizaron posteriormente.

En un principio, casi a la par que se realizaban los talleres, se abrió un ciclo de conferencias, en las cuales, trabajaban con la memoria, las emociones desde el feminismo y las teorías de género; por otro lado, también trataron de centrarse en el papel del *performance* como una herramienta de cuestionamiento sobre la violencia que ha constituido a las mujeres presas y de las prácticas de resistencia que les han permitido sobrevivir. “Nuestra finalidad a partir de estos encuadres fue que las mujeres pudieran contar con un cuerpo y una memoria que fuera capaz de ser tomada en cuenta y narrar (contar) visualmente sobre las paredes que las encierran.” (Belausteguigoitia, 2013: 23).

Los talleres de plástica fueron impartidos por el muralista Polo Castellanos³³, éstos les brindaron a las participantes las herramientas de técnica para poder pintar un mural “recibieron clases como si estuvieran en la Academia de San Carlos. Unas y otras posaban para ser pintadas, para enfrentar tres retos de diferentes dimensiones: el del tamaño de los muros, el de la figura humana y el cuerpo, y el de la narrativa visual.” (Belausteguigoitia, 2013: 23). En el siguiente apartado se hablará de la narrativa visual.

³²El tema de narrativa será abordado más adelante, ya que se vinculará con lo que es una narrativa visual.

³³Polo Castellanos nació en la Ciudad de México en 1967, es muralista y artista visual egresado de la antes Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP-UNAM), cuenta con 33 años de trayectoria y con más de 60 murales y centenares de presentaciones individuales y colectivas a nivel nacional e internacional. Él afirma que el arte es un acto social y una manifestación política, porque es la memoria de nuestra sociedad. Galería de sus obras disponible en la siguiente página web: <https://polocastellanos.wordpress.com/murales/>

2.3.1 Aproximación al concepto de narrativa visual

Antes de avanzar, considero pertinente definir de manera general lo que es la narrativa, posteriormente hablaré de la importancia de tomar en cuenta las imágenes como una fuente de información para finalmente, construir el concepto de narrativa visual.

La narrativa según los autores en el ámbito de la literatura, mencionan que son en general todos aquellos textos pertenecientes a diversos géneros literarios en los que se emplea la técnica narrativa, pueden ser: epopeyas, novelas, cuentos, fábulas, leyendas, mitos, o bien textos que no son precisamente literarios, tales como las reseñas periodísticas o las informaciones históricas (Diccionario de Retórica y Poética, 1995: 355). Por otro lado, Contursi y Ferro (2006), expresan que la narración es una forma comunicacional que tiene como característica fundamental contar acciones de personajes, también mencionan que es la exposición de hechos que puedan ser relatables, éstos deben desarrollarse en un tiempo y espacio específico, y deben ser derivados unos de otros para que puedan ofrecer simultáneamente una relación de consecutividad, es decir, un antes y un después, a su vez deben poseer una relación lógica de causa/efecto. Otra característica importante que mencionan las autoras, es que la narración debe ser comunicada por un narrador, éste puede ser explícito o implícito, y debe anunciarle a un lector, que puede ser un hablante o un oyente.

Con base en lo anterior, puedo decir que la narración es contar a un receptor una serie de relatos que tengan coherencia, éstos pueden ser reales o imaginarios, siempre y cuando se le dé prioridad a la descripción del tipo de ambientes, personajes, sentimientos y emociones que se presentan en la o las historias a contar. En este sentido, considero que para lograr la creación y re-creación de las narrativas pueden tomarse en cuenta una serie de conocimientos que pueden venir a partir de experiencias, recuerdos, sueños o anhelos de cada individuo.

Por otro lado, es importante mencionar acerca de la importancia que tienen las imágenes al ser utilizadas como documentos que brindan a los espectadores

información, retomaré a Burke (2005), quien consideraba a las imágenes como documentos históricos en los que no solo se pueden identificar “acontecimientos políticos, las tendencias económicas y las estructuras sociales, sino también la historia de las mentalidades, la historia de la vida cotidiana, la historia de la cultura material, la historia del cuerpo, etc.” (Burke, 2005: 11). Consideraba el autor que a través de las imágenes se podían dar testimonios de pensamientos y representaciones de épocas determinadas.

También pensaba que “al igual que los textos o los testimonios orales, las imágenes son una forma importante de documento histórico. Reflejan un testimonio ocular” (Burke, 2005: 17), es decir, que éstas eran testigos mudos, ya que sólo el artista sabía el verdadero significado que quería mostrar a través de dichas imágenes, esto sin dejar atrás el mismo contexto en el que se encontraban. Por tal motivo, es de suma importancia recuperar, que en todo tipo de documento histórico, su interpretación siempre será complementada a partir de información extra que vislumbre aspectos específicos de la época, relacionados con temas de política, religión, educación e ideologías. Por otro lado, la información también puede ser de periodos de tiempo próximos a la fecha en que fue creada la obra de arte, ya que este tipo de bagaje cultural permitirá entender e interpretar a los espectadores qué ideologías influenciaron a los artistas, e incluso permitirá identificar aspectos más técnicos relacionados con influencias de corrientes y técnicas artísticas.

Recuperando lo anterior y regresando al tema de los murales del proyecto *Mujeres en espiral*, éstos se convierten en narrativas visuales en tanto que las internas relatan la injusticia que viven día a día encerradas, todo esto a partir de conocimientos adquiridos a partir de su experiencia carcelaria y de la literatura que leyeron previamente. Además, recuperan una de las características principales de la narración, que es la descripción de personajes, lugares geográficos y emociones. Estos elementos los transmiten a través del uso de imágenes y la aplicación del color, asimismo, involucran elementos ficticios que les permiten elaborar analogías para no perder la coherencia de sus narraciones. Otro aspecto primordial, es que tienen como sustento, para dar a conocer a sus receptores, la técnica del muralismo

contemporáneo, en el ámbito del arte, es una de las categorías visuales más importantes dentro de la historia, sin olvidar que también existe el cine, la escultura y la fotografía. De tal manera que la narrativa visual:

Nos ayuda a contemplar nuestras propias vidas a la luz de nuevas perspectivas, otorgándonos un punto de comparación para reflexionar críticamente sobre nuestras propias condiciones de vida. En este sentido, las prácticas relacionadas con la narrativa visual no son neutrales sino que están cargadas de ideas acerca de lo que es natural, maduro, moralmente correcto o estéticamente agradable. La elección de una u otra posibilidad encierra un sistema de pensamiento, de estilo de vida, de ideología. Elegimos aquello que esté enmarcado en dicho sistema, el resto es desechado. (Yanes, 2007: 237).

En este sentido, estas narrativas visuales permitieron enfatizar en los murales la subjetivación de la experiencia en el encierro de cada una de las mujeres, sin olvidar la colectividad que se logró, ya que entre grupos de trabajo tenían que llegar a una idea temática en común e incluso, hasta decidir y estar de acuerdo en los colores que usarían, para que finalmente pudieran plasmarla en la pared a través de imágenes.

2.3.2 Los dos primeros murales de *Mujeres en espiral*

El primer mural que realizaron lo llamaron ***El grito***, éste fue parcialmente financiado por la Comisión Nacional de los Derechos Humanos del Distrito Federal, actualmente Ciudad de México, a partir de un proyecto que sometieron a concurso. Fue pintado en la escalera en forma de espiral que se encuentra ubicada en la Sala Grande, el lugar más mirado de la cárcel, ya que por allí desciende la anhelada visita de familiares y conocidos, y también es por donde ascienden las mujeres que inician con su proceso de pre liberación. Menciona Belausteguigoitia (2013: 110) que las mujeres sólo tienen acceso a este lugar con la mirada porque está prohibido su ascenso. Este mural, según la misma autora, nace marcado por tres momentos cruciales: el anhelo de las visitas, ya que las mujeres que participaron en el proyecto querían que quienes las fueran a ver no sólo percibieran paredes grises; el contacto con el exterior, esto porque consideraban que a partir de narrar visualmente sus

experiencias dentro de la cárcel y las expectativas que tenían, era como tener el mínimo acercamiento con todas las visitas que llegaban a ver este mural, mismas que eran parte del exterior; y finalmente la desesperación del encierro, puesto que al estar ahí dentro, el tiempo era más lento y monótono.

Imagen 3. Mural *El grito*



Fuente: Piñones, Lozano y Belausteguigoitia (2014). *Manual de Formación y Sensibilización. Arte y Justicia con Perspectiva de Género. Mujeres en condición de reclusión*, 6.

Este mural en forma de caracol les demandó a las mujeres discutir respecto a la primera temática que abordarían en esa escalera, que además era un lugar que, a parte de ellas, también sus visitas tendrían la oportunidad de ver. En un primer momento decidieron que abordarían el dolor, la angustia y la desesperación del encierro, sin embargo, concluyen por cambiar de temática, ya que no querían transmitirles a sus visitas un aire aún más deprimente, bastaba con el hecho de que ellas estuvieran en la cárcel cumpliendo sentencias muy largas en función de años y con la desesperación de no poder estar con sus familiares y amigos. Es así como migran a los ejes centrales encaminados con el anhelo de la visita, el deseo del

contacto con el exterior y la desesperación del encierro. Finalmente, fueron 72 diseños los que cubrieron esta escalera, los que llenaron de color un lugar gris, además de dar pie a seguir con tres murales más. Este primer mural fue concluido durante el 2009; se retocó y barnizó en el 2010.

Fuerza, tiempo y esperanza es el segundo mural que realizan las reclusas en mayo del 2010, éste con base en lo que dice Belausteguigoitia (2013: 144), lo elaboran una vez más en unas escaleras en forma de caracol y lo finalizan cuatro meses después de que fue iniciado. Éste fue la continuación *del grito* y lo realizaron en la Sala Chica, que es el lugar por donde desciende la visita, pero en este caso es para las mujeres vestidas de beige, es decir, las que están en espera de sentencia.

Imagen 4. Mural *Fuerza, tiempo y esperanza*



Fuente: Belausteguigoitia, M. (2013). *Pintar los muros deshacer la cárcel*, 168.

En la elaboración de este mural participaron aproximadamente 53 mujeres tanto de uniforme color azul, como beige. Ya que, según lo que dice Belausteguigoitia:

Uno de los rumores muy fuertes que corren dentro de los penales, es que las de beige y las de azul no pueden llevarse. Las mujeres en espera de sentencia temen llegar a esperar en azul, es decir, sentenciadas. Las de azul “envidian” la posibilidad de libertad que pueden tener las de beige. (Belausteguigoitia, 2013: 144).

Sin embargo, en este caracol las internas de azul y beige pudieron convivir y conversar acerca de su fuerza, sus estrategias, miedos, y establecieron en colectivo para brindarles a sus compañeras de beige –las recién ingresadas– un mensaje de la fuerza y esperanza.

En este mural, a partir de la descripción de Marisa Belausteguigoitia (2013: 146), se diseñaron pequeños relojes de arena dentro de los cuales cada una dibujó escenas muy distintas. Según lo que dice la autora, la fuerza en este mural la dan los brazos enormes que se entrelazan en los giros del caracol, son brazos extendidos que se toman, llenos de color, uñas pintadas, pulseras enrolladas, que representan la solidaridad, la fuerza en colectivo y la esperanza.

El tercer mural lo llamaron ***Caminos y formas de la libertad***, éste fue realizado por primera vez en una pared plana, ubicada en una esquina llena de basura debajo del área de castigo. Lo que buscaban las mujeres, según lo menciona Marisa Belausteguigoitia (2013: 170), era continuar con la narrativa del tiempo, la sentencia, el tiempo muerto y el tiempo perdido. Este mural era el primero que realizaban en una pared plana que medía aproximadamente siete metros de altura, también aquí convergen dos narrativas, una que refiere al espacio y la otra, al tiempo. Éste se localiza a la izquierda del segundo mural en forma de espiral que trabajó la fuerza, la esperanza y sobre todo el tiempo. Sin embargo, este mural continúa representando la narrativa del tiempo, en éste trabajaron el bosque, dos pirámides y un sol, y lo concluyeron con la pintura del Callejón del beso.

Imagen 5. Mural *Caminos y formas de la libertad* (parte 1)



Fuente: Belausteguigoitia, M. (2013). *Pintar los muros deshacer la cárcel*, 191.

Imagen 6. Mural *Caminos y formas de la libertad* (Callejón del beso)



Fuente: Belausteguigoitia, M. (2013). *Pintar los muros deshacer la cárcel*, 194.

2.3.3 Expansión del proyecto

Cuando finalizaron el tercer mural, fue cuando decidieron extender el proyecto y nombrarlo: *Mujeres en espiral: sistema de justicia, perspectiva de género y pedagogías en resistencia*. Esta decisión, dice Belausteguigoitia (2013: 238), se dio a partir de consensuar entre todos los participantes del proyecto (académicos, artistas plásticos y las internas), que no bastaba con hacer visible los testimonios y la creatividad de las mujeres presas, sino que se demandaba con mayor fuerza la acción jurídica y trabajar en conjunto con los expertos de esta área de conocimiento,

fue así como se integraron al proyecto académicos y alumnos de la Facultad de Derecho, de la UNAM , mismos que estuvieran interesados en el tema, fue así que se echó a andar la *Clínica de Justicia y Género Marisela Escobedo*, de la que se hablará más adelante.

La extensión del proyecto abarcó la realización del cuarto mural al que nombraron ***Acción colectiva por la justicia***, en él cuentan las mujeres cuál es su punto de vista sobre el encierro, el sentido de la Ley y el significado de la justicia. Éste se acerca más a la calle y es la continuación del tercer mural, ya que es también el más centrado en el proceso jurídico. Por otro lado, menciona Belausteguigoitia (2013: 196-197), que su nombre se representa a través de un sistema solar como laberinto de papeles y planetas, además se identifican siluetas de mujeres espectrales alrededor de las orbitas. En el centro dibujaron la Constitución, representada en forma de puerta.

Imagen 7. Mural *Acción Colectiva por la justicia*



Fuente: Belausteguigoitia, M. (2013). *Pintar los muros deshacer la cárcel*, 204.

El proyecto expandido funciona desde inicios del año 2013, teniendo los siguientes objetivos principales:

Visibilizar los factores de opresión contra las mujeres que subsisten en las estructuras discursivas, imaginarias y materiales.

Generar transformaciones en la conciencia jurídica y social con el fin de promover un acceso más efectivo de las mujeres a la justicia.

Formar jóvenes investigadoras/es que sean capaces de generar transformaciones desde una perspectiva de género en el sistema de justicia. (Belausteguigoitia, 2013: 238).

Fue así como también empezó a funcionar a partir de cuatro vías, mismas que tenían a su vez un objetivo específico:

Primera vía: Seminario de investigación acción

Objetivo: Generar una práctica jurídica adecuada que responda – desde la perspectiva de género- al debido proceso, el respeto a los derechos humanos, la justicia y el cumplimiento de los beneficios y derechos de las mujeres recluidas. Para ello, proponemos vincular la práctica jurídica cotidiana con la investigación en cuestiones de acceso a la justicia, a partir de la organización de un seminario de investigación y una clínica jurídico cultural.

Segunda vía: Clínica de Justicia y Género Marisela Escobedo

Objetivo: Crear una clínica jurídico-cultural que, desde las teorías críticas como los estudios culturales, los estudios feministas y la criminología crítica, indique aquellos casos que revelen patrones sistemáticos de discriminación y opresión de las mujeres privadas de la libertad, con la finalidad de incidir en las estructuras que mantienen y reproducen tales patrones.

Tercera vía: Artístico-pedagógica

Objetivo: Intervenir el espacio carcelario con proyectos artístico-pedagógicos que promuevan en las mujeres en reclusión creatividad, el trabajo colectivo, el reconocimiento de sus derechos, la crítica a los estereotipos de género y al sistema de justicia.

Cuarta Vía: Formación

Objetivo: Formar y sensibilizar reclusas, estudiantes de derecho y operadores de justicia con el fin de producir argumentación jurídica

con perspectiva de género y sentido crítico para una práctica jurídica más equitativa. (Belausteguigoitia, 2013: 239-240).

A partir de lo mencionado anteriormente y con base en el seguimiento que se le ha dado al proyecto, puedo concluir este apartado diciendo que la pedagogía ha tenido un gran impacto, tanto en el desarrollo, como en la puesta en práctica de cada una de estas vías. Ya que, en cada una de éstas existe un proceso de formación, por un lado, por ejemplo, en el *Seminario de investigación acción y formación*, se vinculan en gran medida a partir de la gestión de seminarios impartidos en el Posgrado del Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG). Éstos se empezaron a impartir a partir de la gestión del antes llamado PUEG, (Belausteguigoitia, Leñero y Mejía, 2012: 150), que tenían como objetivo construir orientaciones interdisciplinarias que permitieran la localización de los límites y cruces de campos de conocimiento como los estudios de género, los estudios culturales, la teoría crítica, la educación intercultural, los estudios latinoamericanos, los poscoloniales, entre otros.

Por otro lado, e incluyo aquí la vía de creación de la *Clínica de Justicia y Género Marisela Escobedo*, se ve una presencia pedagógica en tanto que existe un proceso de enseñanza y aprendizaje, ya que esta clínica se encuentra, como bien lo mencioné anteriormente, en la Facultad de Derecho, de la UNAM, que si bien es cierto que por la naturaleza de ésta, los estudiantes tienen un conocimiento más claro de los procesos jurídicos, al involucrarse con el proyecto requirió todo un proceso de aprendizaje de teorías de género, críticas culturales e interculturales, para poder vincularlas con lo que respecta a las leyes constitucionales y actuar a partir de la estructuración y análisis de todos los conocimientos en conjunto.

Finalmente, la vía que más interesa para esta tesis, es la *Artístico-pedagógica*, la cual una vez que se concluyeron los cuatro murales, siguió con la elaboración de *fanzines*:

Entendemos por *fanzines* (en general) aquellas publicaciones independientes (*fanzines*, *handmadebooks*, y otras publicaciones que nos parecen interesantes), producidas con medios de bajo coste, distribuidas de forma limitada, creadas como un medio de

expresión directa y sin el objeto de generar un beneficio económico. El proyecto se desarrolla desde el deseo de poner en valor este formato editorial como paradigma de práctica cultural libre, autogestionada, mutante y diversa que resiste a la obsolescencia tecnológica. No se trata siquiera de un proyecto romántico, de corte vintage o fetichista, sino que responde a la necesidad de recuperar y compartir la pasión por ciertas formas de hacer y entender la cultura. (FANZINOTECA, 2013: párr.1-2).

Con base en lo que mencionan Piñones, Lozano y Belausteguigoitia (2014), esta práctica de realizar *fanzines*, seguía en gran medida una lógica similar a la de la creación de los murales, ya que su soporte principal es lo visual, sin embargo y tomando en cuenta la definición de lo que es, fue necesario desarrollar e implementar nuevos talleres, en dónde ahora les enseñarían a las internas a desarrollar y conjuntar la narración visual con la escrita³⁴. Ambas prácticas tienen una relación totalmente artístico-educativa, que pueden ser analizadas y sustentadas desde un soporte pedagógico, ya que ambas generan nuevos conocimientos a partir de diferentes experiencias.

Una vez expuesta de manera general la contextualización del proyecto *Mujeres en espiral: sistema de justicia, perspectiva de género y pedagogías en resistencia*, en el siguiente capítulo se abordará el método iconográfico, ya que es a partir de éste que se hará detenidamente el análisis de los cuatro murales y su relación con la transformación de la cárcel y de las internas participantes.

³⁴Para efectos de esta tesis no ahondaremos en una descripción y análisis a profundidad del proceso de elaboración de los *fanzines*. Sin embargo, para saber más respecto al tema, se puede consultar el *Manual de Formación y Sensibilización. Arte y Justicia con Perspectiva de Género. Mujeres en condición de reclusión*.

CAPÍTULO 3

La potencialidad para la transformación de las mujeres y los contextos carcelarios desde la pedagogía e iconografía

En este último capítulo inicio hablando de los antecedentes generales del método iconográfico, mismo que se retomó para esta tesis porque, si bien es cierto que es propio del campo de Historia del Arte, permite la descripción detallada de todos los elementos pictóricos plasmados en los murales que son objeto de estudio de este trabajo, posteriormente se acota este método al utilizado por Erwin Panofsky. Él trabajó dicho método a partir de tres niveles de interpretación, que son: análisis pre-iconográfico, análisis iconográfico y análisis iconológico. Sin embargo, como estos tres niveles solo permiten la descripción técnica de los murales, decidí agregar un cuarto nivel de análisis que permitiera acercarse desde la mirada pedagógica a los procesos de transformación que tuvieron las participantes del proyecto; éste es el análisis de las narrativas visuales.

Cabe destacar que incorporé este último nivel porque en el capítulo anterior mencioné que los murales son narraciones visuales y, como todo género literario, tiene características propias. Por ende, al tratarse de éstas, deben ser iconografías que en conjunto digan algo coherente.

En un segundo subapartado, doy la descripción general de los tres niveles de interpretación que desarrolló Erwin Panofsky, lo que dará pie a desarrollar el estudio iconográfico de los cuatro murales que se encuentran en la cárcel de Santa Martha Acatitla.

Finalmente, retomo la importancia de la elaboración y aplicación de proyectos desde el ámbito de la educación no formal, y hablo de la transformación del espacio carcelario y de las mujeres que participaron en este proyecto realizando los murales, esta transformación hace alusión a la evolución de conocimientos adquiridos por las reclusas, ya que durante el proceso de la realización de los murales, ellas

participaron en diferentes talleres, de artes plásticas, tuvieron clases relacionadas con temas de género, justicia, derechos humanos, etc., mismas que no solo les aportó conocimientos para la realización del proyecto, sino que les ayudará cuando tengan la posibilidad de reinsertarse a la sociedad, ya que sus posturas críticas estarán fundamentadas teóricamente de manera más sólida. A su vez, gracias a los murales pudieron amenizar su estancia dentro de la cárcel y lograron comunicarse en un contexto carcelario, logrando al mismo tiempo trabajar en equipo y tener la capacidad de escuchar y respetar puntos de vista ajenos.

3.1 La mirada iconográfica en la pintura

Antes de profundizar mencionando en qué consiste el método iconográfico, es importante abordar de manera general el significado y el contexto de la palabra iconografía; proviene de dos vocablos griegos: *eikón* (imagen) y *gráphein* (descripción), descripción de la imagen. Por lo que este término desde su raíz etimológica deja ver que es propia y aplicable al campo del arte y, para ser más exactos, a las que tienen un soporte visual como la pintura y la fotografía, principalmente. Misma razón por la que se retoma este método para describir y analizar los cuatro murales realizados bajo el proyecto *Mujeres en espiral*, ya que su sustento primario es a través de la imagen (creación de murales).

Con base en lo que menciona Castiñeiras (1998: 31), el término iconografía ha sido utilizado a lo largo de la historia del arte desde dos acepciones diferentes: la primera refiere a la identificación de la iconografía con retratística antigua. Ésta se enfocaba principalmente en la pintura o dibujo de retratos, por lo que fue de mucha ayuda a anticuarios y arqueólogos de la antigüedad, debido a que dicha acepción permitía la descripción de los hombres del pasado, y de este modo se convirtió en una ciencia auxiliar de la Arqueología. En este tipo de iconografía, a cada retrato “le acompañaba un estudio epigráfico, numismático y estatuario, e incluso la descripción del retrato de dicho personaje por algún autor de la Antigüedad.” (Castiñeiras, 1998:32).

La segunda acepción se vincula más con el método iconográfico que se conoce en la actualidad. Es decir, que se empezó a entender como “un estudio descriptivo y clasificatorio de las imágenes a partir de su aspecto exterior y de sus asociaciones textuales, que busca descifrar el tema de una figuración.” (Castiñeiras, 1998: 32). Principalmente se empezó a desarrollar con base en el estudio del arte cristiano y de temas religiosos. Menciona el mismo autor que el uso de este método se relaciona con el movimiento de la Contrarreforma, ya que éste tuvo gran interés en las representaciones de diferentes santos.

Sin embargo, en esta tesis se pretende describir y analizar cada una de las historias contadas a partir de los cuatro murales realizados bajo el proyecto *Mujeres en espiral*, por esta razón no fue suficiente aplicar los tres niveles del método original, ya que se quedaría en un análisis muy superficial, en donde solo se hubieran mencionado los elementos visuales que se localizan en cada uno de éstos, y lo que se busca principalmente es describir e interpretar lo que expresan los murales de manera visual. En general, los temas ejes que se abordan son los jurídicos, anhelos, injusticias y experiencias que han acompañado a las reclusas a lo largo de todo su proceso penal; asimismo, éstos están acompañados de una carga emocional y sentimental que fue complementada con los conocimientos y técnicas de pintura adquiridos a través de lecturas previas, clases de pintura aplicados al muralismo, Derecho, talleres de *performance*, *fanzines* y temas de género. Todos estos elementos al conjuntarse en la práctica permitieron enlazar en los murales cuatro narrativas visuales.

Considero importante enunciar que no todos los estudios iconográficos se limitan a la clasificación y descripción de temas, sino que algunos se enfocan en la interpretación de los significados conceptuales, simbólicos y alegóricos que se encuentran en las imágenes. Razón por la cual se decidió retomar y adaptar dicho método para esta tesis, ya que, principalmente, lo que se buscaba era recuperar el significado intrínseco que se encuentra en cada uno de los murales de la cárcel de Santa Martha Acatitla. Dado que, al realizar las interpretaciones, se logrará describir

el proceso de transformación que se consiguió a partir de la producción de los cuatro murales, tanto en el espacio carcelario, como en las mujeres participantes.

Por otra parte, teniendo como referente que la palabra iconografía significa descripción de la imagen, considero relevante hablar de este término y del papel que juega dentro del campo del arte. A grandes rasgos, las imágenes son parte fundamental de la comunicación humana, ya que son un modo de expresión capaz de transmitir tanto sentimientos como contenidos de diferentes categorías, sin embargo, cuando se habla de la imagen desde el arte, siguiendo con Castiñeiras (1998: 40), vale la pena distinguir, así como en el lenguaje escrito y verbal, tres aspectos que permiten el desarrollo de la comunicación: el léxico, la gramática y el estilo.

3.1.1 El léxico, el estilo y la gramática de la imagen dentro del arte

Como ya mencioné en el apartado anterior, se puede hablar de un lenguaje determinado y aplicado a la imagen dentro del arte, siguiendo con esta lógica y con Castiñeiras, el léxico dentro del papel de las imágenes equivale a las formas coloreadas o dibujadas que se colocan de una manera ordenada dentro de una pintura, y que permiten la obtención de un significado. De manera que, no olvidemos que al igual que sucede en una lengua, las palabras llegan a adquirir significados nuevos o diferentes dependiendo del contexto social y hasta geográfico, por lo que sucede algo similar dentro del arte, por ejemplo: la figura humana alada para unos puede significar victoria pagana y para otros puede representar solo un ángel cristiano, estas interpretaciones variarán de acuerdo con las corrientes artísticas a las que pertenezcan las pinturas que se están analizando e incluso hasta con el bagaje cultural que posean las personas que las estudien.

Por otra parte, la gramática, dentro de la imagen artística representaría las líneas y colores que componen la totalidad de ésta y, finalmente, el estilo, será a partir de las distintas épocas, tradiciones artísticas, e incluso la formación y peculiaridad de cada artista.

Así que, al retomar los tres aspectos de comunicación de la imagen y adaptándolo al objeto de estudio de esta tesis, que son los cuatro murales, hice la siguiente analogía: el léxico de los murales son todas aquellas formas y figuras que cada una de las participantes decidió plasmar, ya que cada una tiene un valor simbólico tanto individual, como colectivo, que al igual que las palabras, las imágenes adquirieron gran significado a partir del propio contexto geográfico en el que fueron realizadas, es decir, la cárcel. Por lo tanto, no será el mismo significado que se le dé a la imagen de una mujer embarazada, un reloj de arena, aves, la Constitución Política, el mar, el sol, la luna, etc., en estos murales dentro de la cárcel, que, si encontramos los mismos elementos en las calles, o en bardas de instituciones gubernamentales o del sector privado, ya que en cada contexto las imágenes mencionadas cobrarán un significado diferente. Por otro lado, la gramática corresponde al orden en que fueron creando las temáticas principales de cada uno de los murales, así como el color que decidieron aplicar, y finalmente, el estilo en esta práctica, que en particular se detonó a partir de la influencia tanto teórica, como de técnicas aplicadas al muralismo y con base en las diferentes lecturas que realizaron previamente las internas como parte del Proyecto *Mujeres en espiral*. Esto en conjunto les permitió adoptar un estilo particular de muralismo.

Una vez mencionado lo anterior, considero importante dejar en claro que la imagen, a partir de lo que varios expertos en el campo del arte sugieren, constituye su totalidad a partir del tema y motivo. Por lo que:

El tema es el asunto en torno al que se construye la obra de arte. La mayoría de las veces corresponde con el título que se da a las obras. El motivo, por el contrario, constituye un subtema dentro de un cuadro, un asunto menor relacionado con el asunto general y que suele acompañarlo. [...] Entre ambos existe, una evidente relación de dependencia en el contexto del cuadro. (Castiñeiras, 1998: 41-42).

A partir de lo ya mencionado y considerando que el objeto de estudio principal de esta tesis se basa en el análisis de cuatro murales, cuyo soporte principal es la imagen, tomemos en cuenta la relación constante que existe entre el tema y motivo. En el caso de los murales, los temas están relacionados con el tiempo, los sueños

y la justicia penal, y en los cuatro, estos ejes temáticos dan alusión al título de cada uno de ellos, por otro lado, el motivo corresponde a los subtemas que fueron abordados de manera personal por cada una de las participantes sin dejar nunca de lado la temática principal de cada uno de los murales, no olvidemos que ambos van de la mano.

3.1.2 Generalidades del método iconográfico y el lenguaje de las imágenes desde el arte

Burke menciona que “el grupo más famoso de iconógrafos [se encontró] en Hamburgo durante los años inmediatamente anteriores a la toma del poder de Hitler.” (Burke, 2005: 44). Los integrantes en un inicio fueron Aby Warburg, Fritz Saxl, Erwin Panofsky y Edgar Wind. Sin embargo, el que profundizó más en los conocimientos del método iconográfico fue Panofsky, ya que como menciona Alonso Rivera (2017: Módulo 1), él quiso darle valor científico a la disciplina de la Historia del Arte e intentó equiparar su objeto de estudio con el de las Ciencias Naturales, diciendo que, si estas últimas seleccionaban fenómenos, en las humanidades se elegirían hechos históricos que estuvieran inmersos en categorías espacio-temporales.

Panofsky nació en Hannover en 1892 y murió en América en 1968. Con base en Lafuente (1972: XIII), él estudió en Alemania Historia del Arte, su formación estuvo muy influenciada por la corriente del Humanismo. A partir de su formación él consideraba y hacía la diferencia entre científicos y humanistas, según lo que menciona Lafuente (1972: XXIV), decía que los primeros utilizaban instrumentos para estudiar los hechos; sin embargo, los segundos usaban los documentos para confrontarlos con los monumentos. A partir de esta idea, Panofsky entendía como documentos todo tipo de testimonios en los que el hombre había dejado huella, y al hablar de monumentos, los entendía como todo tipo de obra de arte. Recordemos que cuando se habla de documentos, no hacemos referencia solamente a los testimonios cuyo soporte principal sea la escritura, sino que también existen los que son realizados a partir de sonidos e imágenes.

Por lo anterior, los murales realizados en la cárcel de Santa Martha Acatitla son un testimonio visual de las mujeres que participaron en la producción de éstos, en ellos narran la esperanza que tienen de recuperar su libertad, su experiencia dentro de la cárcel, la idea de justicia y los sueños que tienen de reincorporarse a la sociedad. Cabe mencionar que previo a la elaboración de los cuatro murales ellas también tomaron algunas clases de pintura, leyeron bibliografía que les permitió adquirir y ampliar sus conocimientos relacionados con temas de género y tuvieron cursos básicos de Leyes relacionados con los derechos de las mujeres.

Panofsky propuso que el método iconográfico se comparara con el que usaban en las Ciencias Naturales para organizar y explicar sus fenómenos, por tal razón es que se puede identificar en su método la gran influencia intelectual de filósofos alemanes. Según lo que menciona Castiñeiras (1998: 64), recuperó ideas de Hegel, Dilthey y Cassirer. De ahí que éste se vea cargado de influencia hermenéutica, pero en vez de la interpretación de textos escritos, Panofsky decidió aplicarlo a pinturas, ya que como mencioné anteriormente, todo tipo de obra de arte para el autor era un documento. En este sentido el autor no se dejaba llevar por la obra de arte en sí, sino trataba de buscar el porqué de ciertas imágenes y actitudes en relación con determinadas situaciones y contextos históricos. Es así como Panofsky "[contemplaba] la obra de arte no como un simple objeto material, sino como soporte de un complejo significado, a menudo regido por una intrincada red de relaciones internas y externas." (Castiñeiras, 1998: 71).

Una vez mencionado lo anterior, se entiende de manera más clara el método iconográfico que propone Panofsky, mismo que cuestiona a la obra de arte a partir de tres niveles o categorías de significado aplicados a la imagen visual para lograr extraer elementos más profundos y detallados de cada una de las obras de arte.

3.2 Los tres niveles iconográficos de Panofsky y el análisis de narrativas visuales

Panofsky en su libro *El significado en las artes visuales* (1979) menciona que el método iconográfico en su totalidad se pueden distinguir tres niveles de interpretación, siendo el último el iconológico; éstos son los siguientes:

1.- Descripción pre-iconográfica: en este nivel se pueden identificar las formas puras, es decir, configuraciones de línea o color; representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, etc. así como cualidades expresivas o gestos. En este nivel la significación se relaciona directamente con la experiencia práctica: la observación. Se trata principalmente de identificar lo que se observa de manera detallada.

2.- Análisis iconográfico: lo primordial es reconocer los contenidos temáticos afines a las figuras o a los objetos presentados en una obra de arte. Durante este análisis los historiadores de arte³⁵ deben de apoyarse principalmente en los conocimientos a partir de fuentes literarias para poder identificar historias y alegorías representadas y de esa manera conectarlas con los documentos.

3.- Interpretación iconológica: en este último nivel se hace una interpretación más profunda, ahondando en los conceptos o ideas que se esconden en los temas figurados de las obras de arte. En este nivel se profundiza en las historias de los contextos culturales determinados. Para lograr hacer la interpretación se debe retomar la experiencia práctica de los historiadores del arte y el bagaje a partir de las fuentes literarias, así al conjuntarlas se hace una intuición sintética de las obras de arte.

Según menciona Burke (2005), estos niveles de interpretación aplicados a las obras de arte, desarrollados por Panofsky, son equiparables a los tres niveles literarios que distinguía el filólogo Friedrich Ast (1778-1841), quien fue el pionero en

³⁵Se habla de historiadores de arte por ser un método propio de esta disciplina, sin embargo, yo propongo ampliar la figura de historiador del arte por la del sujeto investigador de la obra de arte.

el arte de la interpretación de los textos. Los niveles de los que hablaba el filólogo eran: el literal o gramatical; el histórico, que estaba relacionado con el significado, y finalmente el cultural, que tenía que ver con la comprensión del espíritu.

Tomando en cuenta la lógica de Ast y haciendo la analogía, el primer nivel de Panofsky proporciona al objeto de estudio de esta tesis, todo lo literal, es decir, la identificación general de todos los elementos visibles que conforman a los murales; el histórico, que se relaciona con el significado, es abordado mediante el nivel de análisis iconográfico, ya que a partir de éste se le da un sentido a las imágenes identificadas tomando en cuenta el contexto en el que se encuentran; y finalmente, el cultural que se relacionaba con la comprensión del contexto en el que fue realizada la obra de arte. Para llegar a este último nivel de comprensión se consideró que la categoría de interpretación iconológica propuesta por Erwin Panofsky no permitía llegar al análisis total y profundo del sentido de los murales realizados en la cárcel de Santa Martha Acatitla, ya que el último nivel del autor permite entender a los historiadores del arte el sentido que juegan los personajes dentro de las obras. Por esta razón decidí agregar un cuarto nivel que permitiera el análisis narrativo de los murales y a su vez, la recuperación del discurso de las creadoras de éstos, ya que más adelante entenderemos que fue de suma importancia su discurso porque fueron realizados en colectivo, a diferencia de las obras artísticas a las que originalmente se les aplica el método iconográfico. Recordemos que los murales giran en torno a una temática y si bien es cierto que fueron elaborados en colectivo, no pueden perder el sentido de coherencia, por lo tanto, más adelante se explicará la importancia de retomar el discurso hablado de las mujeres participantes.

El cuarto nivel de interpretación ya no es propio del método que propone Panofsky, cabe aclarar que se agregó con el propósito de cumplir con el objetivo principal de esta tesis, que es analizar y describir a partir de los murales y del documental *Nos pintamos solas*, la apropiación y transformación de los espacios carcelarios y de las mujeres adscritas al proyecto *Mujeres en espiral* de Santa Martha Acatitla a través de la realización de cuatro murales, esto como una práctica

artístico-educativa, enmarcada en el terreno de la educación no formal. En este sentido, recordemos, por un lado, que “la educación es el instrumento esencial para adquirir y desarrollar conocimientos” (Hadad Cit. En Macías, 2004: 562), por lo general la institución oficialmente encargada de brindar las herramientas necesarias para la adquisición y re-creación de conocimientos, es la escuela. Sin embargo, por diferentes contextos es “común” encontrar personas que se encuentran en desventaja social en relación con la cobertura que abarca el Sistema Educativo Nacional, por lo que la educación no formal es la alternativa que tiene como “finalidad [general] compensar aquellas desigualdades sociales y por tanto, formativas, que el sistema educativo formal no ha conseguido.” (Macías, 2004: 565).

Además de lo anterior, agrego que la educación no formal tiene como parte de sus características principales ser más flexible en cuanto a: cobertura, áreas de conocimiento, edades en el tipo de población que atiende, flexibilidad en relación con el diseño y evaluación de los procesos de aprendizaje, además, pueden implementarse proyectos educativos de este tipo en diferentes espacios geográficos, y no necesariamente en una institución educativa.

Teniendo en cuenta las características generales ya mencionadas, fueron las que nos permitieron justificar desde el aspecto educativo la realización de los cuatro murales como una práctica artística-educativa; ya que por otro lado, también lo que nos interesa como parte del objeto de estudio de esta tesis es lo que hay detrás de la obra de arte como totalidad, en la medida que a partir de la elaboración de algún tipo de manifestación artística se crean y reconstruyen nuevos conocimientos que le permiten al ser humano expresar conocimientos relacionados con una serie de conflictos sociales, emocionales, manifestaciones ideológicas e incluso temas históricos. Dicho lo anterior, las narrativas visuales construidas en los cuatro murales son un elemento final de todo un proceso educativo que les permitió a las mujeres la apropiación y transformación del espacio carcelario y de ellas mismas; son el relato visual de sus historias de vida.

En el capítulo 1 abordé el tema de la educación no formal, recordemos que una de sus características principales es responder a menesteres de aprendizaje

del ser humano en cualquier etapa de su vida, asimismo, permite la adaptación de contenidos con base en las necesidades y contextos de los individuos participantes en este tipo de educación, apoyando así la formación del hombre para desarrollar capacidades a través de diferentes herramientas que le permitan involucrarse en la resolución de problemas, tanto individuales como sociales, es por eso que las prácticas artísticas-educativas permiten la formación por parte de un grupo de internas participantes en el proyecto *Mujeres en espiral* a través del arte, que les permitió crear compañerismo con otras presas y a su vez, establecer canales de comunicación con el mundo exterior.

Al retomar y analizar detenidamente desde el ámbito de la educación no formal, entendemos las prácticas artístico-educativas realizadas en el proyecto *Mujeres en espiral* como alternativas de formación, principalmente de conocimientos y destrezas básicas, por lo tanto, nos permite pensar desde lo pedagógico que el acto educativo bajo este contexto específico, no consistió solamente en enseñar y aprender a dominar técnicas elementales de la pintura mural, o que las internas entendieran los contenidos de las lecturas realizadas como parte de los talleres, sino que, entendemos el proceso educativo como todo aquello que implicó conjuntar aprendizajes teóricos con habilidades prácticas, y por lo tanto permitió generar y reconstruir nuevos saberes que les permitió a las reclusas construir opiniones críticas, fundamentadas a partir de contenidos teóricos-prácticos, además, todo este proceso de aprendizaje de cualidades y conocimientos básicos, una vez aprendidos les movió a las reclusas a mantener una actitud de compromiso tanto individual, como social.

Por lo anterior, se decidí adaptar un cuarto nivel de interpretación y análisis al método de Panofsky, ya que permitió analizar desde el campo disciplinar pedagógico los procesos que se dieron antes, durante y después de la realización de las prácticas artístico-educativas. En este cuarto nivel se logrará hacer el análisis de las narrativas visuales que fueron representadas en cada uno de los murales, ya que todo tipo de práctica artística se convierte en una forma de comunicación que se externa dependiendo de la clasificación artística a la que pertenezca (sonora,

visual, audiovisual, etc.), por ende, es necesario entenderlas y transmitir las a partir de lenguajes específicos, por tal razón, las narrativas visuales se convirtieron en un lenguaje que permitió la comunicación por parte de las internas de la cárcel de Santa Martha Acatitla.

En el capítulo anterior mencioné que la narrativa consiste en contar y describir a un receptor una serie de hechos que tengan coherencia, en donde, además, se deben tomar en cuenta una serie de conocimientos que provengan de experiencias o recuerdos, también otra característica es que siempre los personajes, situaciones y lugares geográficos pueden ser reales o ficticios, pero siempre se debe lograr que exista conexión entre cada parte de la narración.

De manera que, si bien es cierto que los tres niveles de interpretación del método iconográfico sirvieron en esta tesis como apoyo descriptivo de la interpretación de elementos visuales que conforman a cada uno de los murales; éstos por sí solos no permitían un análisis profundo de las narrativas visuales que a su vez permitiera vislumbrar las experiencias de las internas y que, además, diera paso a especificar la transformación que existió en ellas a partir del involucramiento en el proyecto *Mujeres en espiral* y la realización de las prácticas artístico-educativas mencionadas previamente.

Por lo tanto, bajo el contexto del proyecto *Mujeres en espiral*, el nivel de análisis de las narrativas visuales se pudo concretar a partir de la recuperación de los propios discursos orales de las internas participantes, éstos se retomaron del documental *Nos pintamos solas*, fueron muy relevantes, porque principalmente, aluden a fragmentos de las autobiografías de cada una de ellas, de tal manera que fue necesario regresar a sus discursos individuales para poder entender e hilar algunos elementos de sus historias de vida y así, contextualizarlos con la temática de cada uno de los murales y entender la colectividad con la que trabajaron.

La recuperación de los discursos individuales me permitió identificar, por un lado, cómo vivió cada una de las internas experiencias de: violencia, injusticias permeadas por cuestiones de género, anhelos de regresar con sus familiares,

discriminaciones, etc., y por el otro, reconocer como todos los conocimientos adquiridos a través de los talleres y las diferentes actividades realizadas previas a la realización de los murales, en conjunto con sus experiencias, permitieron la creación en colectividad de los murales, los cuales las identifica como grupo, y evidencia la postura crítica que todas ellas comparten en función de temas jurídicos, género, e incluso de arte. Ya que, al escuchar los diálogos de las internas y cotejarlos con el contenido que pintan en los murales, se puede vislumbrar una transformación en cuanto a la postura crítica que ellas han ido tomando a lo largo de su estancia dentro de la cárcel, principalmente se observa la inclinación hacia temas de género.

También fue importante recuperar los discursos, porque éstos permitieron entender como las internas se fueron haciendo conscientes e incluso más críticas, ya que, a lo largo del documental cuando narran su vida, aceptan que fallaron socialmente y que “hicieron algo” que las hizo infringir ante la ley, pero también el bagaje y adquisición de los diferentes conocimientos a lo largo de su estancia dentro de la cárcel las hace caer en cuenta que, antes de llegar a ese lugar ya habían vivido algún tipo de discriminación, o habían sido violentadas de alguna manera, y ellas lo habían “permitido” como algo “normal” dentro de sus vidas cotidianas por causa del desconocimiento respecto al tema. Es por esto que se vuelve muy significativo escuchar cuando cuentan alguna vivencia respecto a sus vidas, y posteriormente, la transforman en los murales para que ese episodio no solo sea una experiencia más, sino, una narración que aporta conocimientos y que cambia la perspectiva del propio lugar.

Estos cuatro niveles de interpretación serán retomados más adelante, pero cada uno se irá vinculando con los murales realizados bajo el proyecto *Mujeres en espiral*.

3.3 La mirada iconográfica a los cuatro murales del proyecto

Mujeres en espiral

Una vez explicado en el apartado anterior los tres niveles del método iconográfico de Panofsky, y el cuarto nivel que permitirá la explicación de la transformación de las mujeres y los espacios carcelarios, en seguida se abordará la mirada iconográfica de los cuatro murales del proyecto *Mujeres en espiral*. Por lo que a continuación se presentan juntos y de manera general los dos primeros niveles del método propuesto por el autor, correspondientes a la *descripción pre-iconográfica* y *análisis iconográfico* de éstos, en el siguiente subapartado, se alude al último nivel, mezclado con el que decidimos agregar.

La razón de juntarlos se debió a que es un método propio de la Historia del Arte y esta tesis no tiene como objetivo profundizar en elementos tan minuciosos y propios de esta área de conocimiento, más bien, solo me apoyé en él para rescatar generalidades de cada uno de ellos y poder ahondar en aquellos procesos de transformación que dejaron los murales como obras de arte. También decidí agrupar de dos en dos los niveles de interpretación porque a partir de la explicación dada por Panofsky sobre cada uno, se dedujo que el de *descripción pre-iconográfica* responde a la pregunta ¿qué vemos?; el de *análisis iconográfico* da pie a contestar ¿qué, quiénes son y qué están haciendo los personajes?, ambos niveles brindan información muy puntual sobre lo que se ve en las obras de arte; mientras que para el nivel de *interpretación iconológica*, se debe responder la pregunta ¿cuál es el sentido de los personajes en la obra de arte?, y finalmente, el nivel que se agregó contesta a las siguientes interrogantes ¿qué me significan los murales, y qué relación tiene este significado con el discurso de las propias autoras de los murales?, estas dos últimas preguntas permiten profundizar y tomar en cuenta el contexto físico y a las personas que realizaron los murales.

En el **anexo 2** de esta tesis se muestran las fichas con las descripciones más amplias de cada uno de los elementos que corresponde a cada uno de los murales.

3.3.1 Descripción pre-iconográfica y Análisis iconográfico

Mural 1: *El grito*

A partir de fotografías de los murales y del documental *Nos pintamos solas*, este primer mural se realizó en una escalera en forma de caracol, en donde el pilar principal que la sostiene tiene pintado un gran árbol de Ceiba, en la parte externa de la escalera encontramos diferentes elementos básicos que componen la obra en su totalidad. Las imágenes que más se identifican son figuras femeninas representadas a partir de diferentes personajes, algunas son representadas con aletas en lugar de pies, muy similares a sirenas; otras representaciones de cuerpos femeninos son pintadas embarazadas, acompañadas de pinturas de niños, que están abrazándose, tomándose de las manos o simplemente a sus alrededores, estas figuras van desde la presentación en cuerpo completo o solo los rostros que expresan diferentes sentimientos, principalmente tristeza, ya que en sus ojos pintaron lágrimas, además las facciones de sus caras se asocian a rasgos de tristeza, también podemos percibir rostros enojados, esto se deduce a partir del fruncimiento de las cejas en los rostros de estas caras femeninas; por otro lado está la presencia de dioses prehispánicos, entre ellos, la Diosa *Coyolxauhqui*; jaguares y diferentes animales; entre ellos águilas, serpientes, aves, etc. se dice que es la representación de dioses prehispánicos porque en el documental *Aída (Nos pintamos solas, 2014, min. 9: 35)* explica un poco la influencia mitológica que tuvieron estos dioses en la realización de los murales; por otro lado, se identifica el sol, la luna, los volcanes y montañas. En algunos espacios se puede observar solo el dibujo de ojos, asimismo, se encuentra frecuentemente la figura de infantes sin ropa. En este primer mural se pueden localizar pequeños paisajes compuestos por elementos que son parte de la naturaleza, como flores, pájaros, el cielo azulado, etc.

Mural 2: *Fuerza, tiempo y esperanza*

El segundo mural lo hicieron nuevamente en unas escaleras en forma de espiral, en esta ocasión las reclusas decidieron trabajar tres temas principales, mismos que le

dieron el nombre. Con base en el discurso del muralista Polo Castellanos (*Nos pintamos solas*, 2014, min. 20:26), el pilar que soporta la escalera es un gran reloj de arena, en el que dentro simulaban los granitos de arena que caían mediante pequeños relojitos, los cuales tienen en su interior diferentes imágenes que hacen referencia a una parte de su historia de vida personal.

De los elementos que más destacan dentro de estos relojes son: lunas, diferentes tipos de árboles, figuras de niños, flores, estrellas, brazos, caracoles, ventanas, rejas, el cielo, la luna, estrellas, mazorcas de maíz, la representación de ojos abiertos y algunos elementos particulares del movimiento zapatista como: la bandera negra con la estrella roja, el maíz y rostros cubiertos con pasamontañas. Asimismo, en las paredes que complementan estas escaleras en forma de espiral tienen pintados brazos de mujeres entrelazados, en los que podemos identificar accesorios como anillos, pulseras y relojes de mano; se dice que son manos de mujeres porque las uñas de las manos las tienen pintadas de diferentes colores.

Mural 3: *Caminos y formas de la libertad*

Este penúltimo mural fue el primero que realizaron en dos bardas planas, unidas por un vértice. La característica principal fue que en éste pusieron dos grandes paisajes, el más relevante es un gran mar con su malecón y en la esquina que une a ambas paredes reprodujeron el *Callejón del beso* que se encuentra en la Ciudad de Guanajuato. Alrededor del malecón pintaron figuras femeninas, algunas con el rostro definido y otras que solo pintaron las siluetas; unas están sentadas viendo hacia el mar, otras tocando la guitarra; alguna que otra en bicicleta; y un par de mujeres sobre un andamio pintando, sin embargo, la mayoría se observan caminando; del lado más cercano al Callejón que pintaron, se observan un par de maletas, mujeres regando plantas y otras caminando con niños de la mano. Por otro lado, sobre ese gran mar pusieron elementos como veleros, barcos de diferentes tamaños y algunas aves volando por encima del mar.

Mural 4: *Acción colectiva por la justicia*

Finalmente, el último mural nuevamente lo llevaron a cabo en una pared plana, larga y alta. La representación que plasmaron fue una gran constelación en donde hay elementos como planetas, estrellas y el sol; también se pueden observar figuras de cuerpos humanos, éstas no tienen el rostro con facciones marcadas, sin embargo, son cuerpos que simbolizan una evolución, ya que se encuentran caminando a través de ese gran Sistema. También se distinguen algunas hojas de papel flotando, mezcladas entre las figuras humanas y los planetas; por último, al centro del gran mural se encuentra una puerta grande abierta, pero una parte de ésta representa a la Constitución Mexicana y la otra al Código Penal.

3.3.2 Análisis iconológico de los murales y Análisis de narrativas visuales

Mural 1: *El grito*

El gran árbol de la ceiba se convirtió en el soporte del mural porque, de acuerdo con los testimonios de las reclusas en el documental *Nos pintamos solas*, previo a la elaboración de éste, la gran mayoría de las participantes quería pintar un árbol, ya que de alguna manera les representaba algo en su vida, “porque era el árbol de la comunidad, porque era al que se trepaban cuando eran niñas, porque era el árbol en el que las tronó el novio” (Arelhí, *Nos pintamos solas*, 2014, min. 9:22), por esta razón fue que al final entre las participantes decidieron que todos aquellos árboles que les significaban, fueran representados con un enorme árbol de Ceiba. También, a partir de relatos de algunas reclusas, se sabe que retomaron este árbol porque fue considerado sagrado en diferentes culturas Prehispánicas, por ejemplo, los Mayas creían que las ramas de éstos permitían la apertura de los trece cielos, mientras que sus enormes y profundas raíces eran consideradas el medio de comunicación entre los vivos y muertos. En el contexto de la cárcel, ese árbol representaba la comunicación entre las presas y sus familiares que están en libertad.

El significado de poner un árbol de Ceiba dio pie a entender por qué pusieron varios elementos y colores que representan a la cultura prehispánica. Recordemos que en la antigüedad sus deidades las relacionaban con animales considerados de gran poder, tales como el jaguar, las serpientes, aves, los quetzales, búhos, dentro de los principales. Mismos elementos que se observa pictóricamente en este mural.

En las bardas de la escalera expresaron imágenes autobiográficas de lo que fue y es su vida cotidiana dentro de la cárcel de Santa Martha Acatitla, narraron con indignación lo que significa ser mujer presa y embarazada. Ethel (*Nos pintamos solas*, 2014, min. 11:50), menciona que a la cárcel en ocasiones llegan mujeres en este estado, por lo tanto, desde el momento en el que entran no solo se vuelven presas ellas, sino que, de alguna manera, también llevan niños privados de libertad desde antes de nacer, “porque hay muchas mujeres embarazadas que traen niños presos desde el vientre, cuando la Constitución dice que todo mexicano tiene derecho a nacer libre y ellos nacen presos.” (Ethel, *Nos pintamos solas*, 2014, min. 11: 52) En este sentido, si bien es cierto que las madres de estos niños en algún momento violentaron la Ley, es la misma circunstancia que desde el inicio los hace desarrollarse los primeros años de su vida en desventaja social en comparación de otros niños de su misma edad.

Por lo tanto, estos murales llenos de color también permiten que los niños puedan tener un primer acercamiento, al menos visual, con algunos elementos que forman parte de la vida cotidiana en el exterior, y que para ellos son desconocidos por las condiciones de encierro. A su vez, partimos de que el muralismo contemporáneo como una de las diferentes manifestaciones artísticas, y en un lugar como la cárcel, permitió la creación y re-creación de nuevos códigos de comunicación y de esta manera la construcción de conocimientos por parte de los infantes que viven en estos lugares. En esta misma línea, el muralista Polo Castellanos también dice que desde su perspectiva considera que “el muralismo es un medio muy importante de comunicación, y muy poderoso, porque es hablar a través de las imágenes, y las imágenes son poderosísimas, incluso más que la palabra.” (Polo, *Nos pintamos solas*, 2014, min. 15: 27)

Por otra parte, mediante diferentes imágenes, las mujeres presas expresaron y tienen el propósito de hacer sentir al espectador la indignación que sienten en general por el Sistema Judicial existente en el país, ya que mediante la representación de diferentes figuras femeninas nos cuentan cómo se identifican con cada una de éstas. Por ejemplo, pintaron a la *Coyolxauhqui*, quien es una diosa prehispánica, su manera de identificarse con ella es porque está representada como una mujer desmembrada. “La *Coyolxauhqui* es una mujer desmembrada, y entonces cuando la empecé a pintar y entender, dije -pues todas aquí estamos desmembradas, o sea es una representación tan gráfica-.” (Aída, *Nos pintamos solas*, 2014, min. 12:18). Esta interpretación las mujeres lo toman desde un modo metafórico, ya que por un lado están desmembradas al saber que cometieron una falta y saben que su reincorporación a una segunda oportunidad dentro de la sociedad les será más difícil, y también al hacer los murales es como desmembrar al sistema carcelario y gritar su indignación, sus sueños, sentimientos y esperanzas.

Finalmente, se pueden identificar pinturas de mujeres que reflejan expresiones de libertad, por ejemplo; se observa una queriendo alcanzar una estrella; otra figura femenina en forma de sirena nadando, este tipo de imágenes de acuerdo con el testimonio de Sara (*Nos pintamos solas*, 2014, min. 13:19), nos cuentan acerca del anhelo que todas ellas tienen de ser libres nuevamente, es el deseo de trabajar a partir de todo lo que han aprendido dentro de la cárcel y poder aplicarlo al reinsertarse a la sociedad, para que a partir de esta transformación relacionada con la adquisición de habilidades, conocimientos y actitudes puedan cumplir todos sus deseos y tener una nueva forma de vida. Lo mencionado anteriormente nos permite precisamente situarnos en el plano educativo.

Mural 2: *Fuerza, tiempo y esperanza*

En el este segundo espiral ubicado en la Sala chica, lugar por donde desciende la visita de las mujeres que están en proceso de sentencia, las mujeres de azul (sentenciadas) deciden regalarles a las de beige (en proceso de sentencia) un relato visual que tiene la intención de comunicarles a las que están en proceso de sentencia que “si les llegaba a ir mal en su proceso, no es tan feo como ellas lo

creen. Porque si se lo imaginan muy feo.” (Bere, *Nos pintamos solas*, 2014, min. 20:07), es decir que con este mural las alientan a tener esperanza de que no todo dentro de este lugar es triste y sin sentido alguno, sino que también, es una oportunidad de aprender nuevos conocimientos que les permiten liberar su creatividad.

La fuerza la narraron con la representación de brazos entrelazados alrededor de la barda en forma de caracol que conforma la escalera. Todos eran brazos de mujeres, porque tienen anillos, pulseras y las uñas pintadas de diferentes colores. Considero que, al verlos, tienen el propósito de hacerle sentir a los espectadores la unión del género femenino. En el testimonio del documental Bere menciona que fue como darles un abrazo a las que están en proceso de sentencia (*Nos pintamos solas*, 2014, min. 20:11), sin embargo, considero que también con esas imágenes el mensaje que les dan a las mujeres que van ingresando a la cárcel es que, en ese lugar, no importa si son parte de un grupo étnico, el tipo de clase social al que pertenecen sus familias, el color de piel o la religión, sino que lo que comparten todas ellas es el mismo deseo de libertad y de justicia.

El tema del tiempo y esperanza se abordó en el cilindro que soporta la escalera, ahí pintaron un enorme reloj de arena, y dentro de éste representaron a los granitos de arena mediante pequeños relojitos, en los cuales, las mujeres contaron de manera individual su historia de vida. A través de la presencia de muchos ojos abiertos y de máscaras ellas transmiten que cuando llegan por primera vez a la cárcel se sienten observadas por las que están ahí adentro; en algunos otros colocaron mujeres con rostros que expresan sentimientos de tristeza, coraje, miedo y angustia, que son con los que ellas pasan la gran parte de su estancia dentro de este lugar.

Básicamente con estos pequeños relojes deciden mandar el mensaje de que aun estando sentenciadas, ellas luchan desde ese lugar para que la justicia les llegue e intentan demostrar que tanto los talleres tomados (mencionados en el capítulo anterior), como las actividades que se imparten oficialmente en estos lugares les aportaron y desarrollaron habilidades que, a su vez, desean que al

reincorporarse a la sociedad les permitan no volver a cometer algún tipo de delito, cuentan que desean volver a reunirse con sus hijos, familiares y amigos; mirar nuevamente las lunas pero no a través de rejas, sino reencontrarse y ver todo en su máximo esplendor.

Recordemos que en el apartado anterior se mencionó que en este mural ellas pintaron algunos elementos que por su testimonio en el documental hacen alusión al movimiento zapatista. (*Nos pintamos solas*, 2014, min. 23:12) Sin embargo, es importante referir a la relación y el significado que pudieron tener estos elementos en el contexto de los murales. Recordemos que este movimiento tiene una filosofía muy peculiar, ya que para ellas mirarse a sí mismos significa poder autorrepresentarse a través de la lucha y el trabajo, pero siempre en colectividad; por lo tanto, consideramos que es el elemento más significativo en ambos grupos que pudo haber hecho que se identificarán las mujeres con el movimiento zapatista, debido a que la narrativa visual de los murales no hubiera sido posible sin el trabajo en equipo y la representación a través de historias de vida con experiencias de las participantes similares.

Por otra parte, el maíz y la tierra para los zapatistas son elementos muy simbólicos, porque retoman la idea de que somos hombres y mujeres de maíz, hijos de los primeros dioses prehispánicos, quienes para ellos fueron los hacedores del mundo entero, por lo tanto hay que respetar a la tierra que es la que alimenta y permite que el maíz se dé y éste a su vez, hará que se siga alimentando la historia, en esta lógica y retomando el discurso de una de las participantes que pintó una mazorca de maíz en forma de útero, saliendo de ahí colocó un caracol y una estrella roja, para esta chica, el primer elemento de la pintura representa a su abuela, quien dio a luz a su madre y que fue, al menos para ella, quien le dio origen de su familia y finalmente, la estrella representa la lucha y rebeldía con la siempre se ha mantenido el grupo zapatista para pelear por sus ideologías de unión colectiva

(Mujer participante³⁶, *Nos pintamos solas*, 2014, min. 22:32), en este sentido, el proyecto *Mujeres en espiral* les está permitiendo luchar colectivamente para poder expresar su sentir y sus pensamientos a través de los murales.

Mural 3: *Caminos y formas de la libertad*

Con este tercer mural deciden pintar una gran barda vertical con terminación en vértice, aquí prefieren “hablar” de sentimientos, por esta razón la temática del título y del mural se centra en un mar enorme con su malecón, por el cual deciden autorretratarse de cuerpo completo caminando en libertad, en esta ocasión el sentimiento que se expresa en los rostros de todas las mujeres pintadas en el mural es de alegría, ya que cada una de ellas cuenta la manera en cómo le gustaría disfrutar su libertad. Además, el mar tomó un significado sumamente relevante para interpretar la libertad, ya que una de las chicas mencionó: “sí es un velero para que nos lleve, no sé, al otro lado del mundo. Por eso estoy viendo [señalando su autorretrato en el mural] hacia el mar, hacia la salida, hacia la libertad. Es para irnos bien lejos por ese mar.” (Lourdes, *Nos pintamos solas*, 2014, min. 32:04). Con este testimonio se ejemplifica que el mar representó de manera consensuada a la mayoría de las chicas una representación de libertad, por esta razón fue que se volvió uno de los elementos principales dentro de la temática del mural.

También, deciden contar que al obtener nuevamente su libertad podrán sentirse felices completamente y reconstruir nuevos caminos y experiencias. Al menos en el mural representan sus anhelos ya que algunas se pintan paseando con sus bebés, recorriendo el malecón en bicicleta, sentadas viendo la inmensidad del mar, tocando la guitarra o solamente paradas con la expresión de libertad y felicidad, dejándose envolver por una tranquilidad que les fue arrebatada al entrar a la cárcel.

Por otra parte, en el *Callejón del beso* reproducido en el vértice de la barda hablan del amor, y éste también visto como un camino que las lleva a la libertad.

³⁶El nombre de la mujer participante es anónimo, no se saben las causas, sin embargo, a lo largo del documental *Nos pintamos solas*, ella comparte testimonios en varios momentos, pero en ninguno aparece el nombre de la mujer.

Recordemos un poco la leyenda de este lugar ubicado en Guanajuato; una pareja de jóvenes enamorados de clases sociales diferentes, que son descubiertos por el padre de la dama, a quien amenaza con mandarla a un convento si sigue viendo a su enamorado, este último personaje al enterarse de los planes del padre de su gran amor descubre que una de las ventanas de la casa de la dama da hacia un callejón que era tan estrecho, bastaba asomarse y estirarse para tocar la pared de la casa de enfrente, así que encontró que la solución sería comprar la casa para poder meterse sin problemas y finalmente reunirse con su amor. Por un tiempo ese plan les funcionó, hasta que un día el padre de la joven los descubrió y con gran furia clavó una daga en el pecho de su hija. Frente a esta situación el joven enamorado solamente dejó caer con un tierno beso las manos sin vida de la dama. Con base en esta leyenda, cuyo eje primordial es el amor, es como las reclusas deciden contar que es verdad que existe una gran indignación hacia las injusticias pero que también existe la parte humana que se llena de amor, y por ende, éste también es un camino que las lleva a sentirse libres.

Por último, en la parte contigua al espacio del *Callejón del beso*, las chicas se narran a sí mismas, ya que, retomando el testimonio del muralista Polo “una manera de reconocerse a sí mismas es pintando, entonces se pintan a ellas pintando. Pintan los andamios y se pintan arriba de los andamios.” (Polo Castellanos, *Nos pintamos solas*, 2014, min. 33:48), es decir, nuevamente vuelven a pintar figuras sin rostros definidos pero esta vez le dicen al espectador que esas personas pueden ser cualquiera de las chicas participantes, ya que como bien lo dijo el muralista, se retratan arriba de los andamios pintando, misma técnica, que también les ayudó a liberar su creatividad y trazar un nuevo camino que las hiciera sentirse libres dentro de la cárcel.

Por otra parte, esta práctica artístico-educativa permitió desarrollar la creatividad de las reclusas, que reconocieran sus capacidades de trabajar en equipo dentro de un contexto carcelario, de sensibilizarse para apropiarse experiencias ajenas que a su vez, al reproducirlas en un mural, también pudieran expresar a terceras personas emociones y sentimientos mediante relatos visuales, sin la

necesidad de saber algún código de comunicación específico, asimismo, apoyó a que este proyecto se ampliara dentro de la cárcel y de esta manera se fueran integrando más mujeres a las actividades formativas que se llevan a cabo y en ese sentido, les permite desarrollar y ampliar sus argumentos en función del Sistema Jurídico, temas de género, derechos humanos y el desarrollo de técnicas de muy específicas en función de prácticas artísticas.

Mural 4: *Acción colectiva por la justicia*

En el último mural ocuparon una barda vertical, en ésta pintaron en el centro una puerta abriendo hacia fuera, su peculiaridad fue que una parte representa a la Constitución Política y la otra es el Código penal. Decidieron representarlos con estos dos documentos porque son sus “armas” legales para poder salir de la cárcel. Relacionado con la anterior, la participante Natacha menciona “en este mural encuentro el proceso jurídico, que cuando llego a la cárcel no sé nada de Jurídica; y después de un tiempo en la cárcel ya sé que el Código Penal y la Constitución apoyan mi proceso.” (Natacha, *Nos pintamos solas*, 2014, min. 46:48). Por otro lado, esta gran puerta nos plantea en un sistema solar, ya que se identifican los planetas, estrellas en una gran constelación azul marino, también vemos caminar muchas figuras femeninas sin rostros definidos, que son las sombras de todas las mujeres que están presas, algunas caminando con expedientes cargando entre sus brazos, varias hojas de expedientes se ven flotando mezclados entre los planetas.

Casi enfrente de la puerta se pueden encontrar cuerpos humanos como si estuvieran en un proceso de evolución. Estas imágenes narran que efectivamente el proyecto realizado dentro de la cárcel les permitió tener una evolución, ya que no son las mismas mujeres que entraron sin saber nada de justicia, leyes, pintura, temas de género, etc., que llegan sintiendo culpa por haber cometido un delito, a las mujeres que son después de pintar cuatro murales y de haber pasado por todo un proceso de formación y que ahora buscan su libertad apoyadas en todo lo que han venido aprendiendo dentro de este lugar. Cabe recalcar que esta transformación de no saber casi nada respecto a los temas mencionados, a ir formando paulatinamente posturas críticas para posteriormente poder defender y

argumentar a favor de sus derechos, fue un proceso al que llegaron a través de la educación, ya que gracias a todas las actividades realizadas a lo largo de este proyecto aportó indudablemente a la evolución de sus ideologías, de comportamiento y de re-pensar la propia estancia dentro de la cárcel.

3.4 La mirada pedagógica a la transformación del espacio carcelario y a las participantes del proyecto *Mujeres en espiral*

Para concluir este capítulo se intentará hacer una aproximación pedagógica a cómo fue el proceso de transformación del espacio carcelario y de las mujeres participantes en el proyecto *Mujeres en espiral* a partir de los cuatro niveles de interpretación mencionados anteriormente.

Recordemos que en el capítulo uno se habló de manera general acerca de la historia del graffiti a nivel internacional y, la forma en que este fenómeno llegó a México. Se dijo que su antecedente más apegado a este tipo de pintura mural, fue el conocido e histórico antecedente del Muralismo mexicano del siglo XX, con un grupo de artistas plásticos como: Diego Rivera, Orozco, Siqueiros, Tamayo y Montenegro, quienes después de la Revolución Mexicana intervinieron con obras plásticas que tenían el propósito de mostrarle a la gente del pueblo que no sabía leer ni escribir, mensajes de identidad, rebelión y lucha. Por otro lado, el graffiti entendido como una forma de comunicación, tomó fuerza en diferentes lugares después del 68, año en donde muchos jóvenes estudiantes lo utilizaron como una herramienta de comunicación visual masiva para manifestar sus inconformidades ante el resto de la sociedad.

Dicho lo anterior, se debe tener presente que ambos movimientos tienen el propósito de comunicar “algo” de manera masiva, usan como soporte principal la imagen a gran escala y el impacto que causan es a nivel visual. Sin embargo, tengamos presente que tanto el movimiento muralista mexicano, como el actual, conocido como contemporáneo, surgieron bajo contextos históricos totalmente diferentes, y por ende, los propósitos que en su momento el Muralismo mexicano

debía cumplir, son diferentes a los que pretende alcanzar en la actualidad el Muralismo contemporáneo.

Una vez aclarado lo anterior, regreso al tema del Muralismo contemporáneo, esta práctica realizada dentro de la Cárcel de Santa Martha Acatitla considero que abarcó el gran propósito de comunicar por parte de ambos movimientos, ya que sirvió como una herramienta visual que les permitió mostrarles a las demás reclusas, a ellas mismas, a los familiares y a las autoridades de la prisión, conocimientos que se fueron apropiando a partir de estar presas, y con los cuales se fueron identificando a lo largo del proyecto, ya que fueron elementos que son parte de sus historias de vida, tanto personales y en colectivo. De manera, que el resultado fue transmitir mensajes de lucha, indignación, esperanza, anhelo y libertad.

A partir de lo mencionado anteriormente, ellas transformaron la cárcel, que es un espacio privatizador de libertad, un lugar que desde que entras lo único que puedes aspirar a ver es el color gris, un cielo que se vuelve cotidiano y monótono, sin espacios de áreas verdes, en donde puedan encontrar diversidad de elementos vegetales y animales, sin la posibilidad de volverse a ver de cuerpo completo, y lo convirtieron en un espacio lleno de colores, de paisajes y de elementos de la naturaleza, figuras humanas de cuerpo completo vestidas de color (y no solo los colores azul y beige que usan como uniforme) transmitiendo diferentes sentimientos y emociones en sus rostros y expresiones corporales.

Transformar la cárcel fue llenarla de color a través de la creatividad, como bien lo dijo Rafael Cauduro, artista plástico, encargado de pintar los murales de la Suprema Corte de Justicia, quien después de ver los cuatro murales realizados por las mujeres internas, argumenta en el documental que la cárcel “es un lugar que si no es por el arte, no habría ningún lugar en donde poner la mirada.” (Rafael Cauduro, *Nos pintamos solas*, 2014, min. 51:06). Les transmitieron con imágenes a las mujeres en proceso de sentencia que, si tienen que cumplir laudo, no se den por derrotadas, ya que también dentro de ese lugar pueden tener emociones y sentimientos, que a su vez, podrán expresar, ya que “esa es la función del arte,

crear una belleza para sentirse mejor.” (Rafael Cauduro, *Nos pintamos solas*, 2014, min. 51:17).

Por otro lado, estos murales las transformaron a ellas en diferentes aspectos, por ejemplo, se volvieron más susceptibles a crear un tipo de arte; si bien es cierto que el producto más notable son los murales, existen otras prácticas artísticas que ellas realizan a partir del proyecto *Mujeres en espiral*, tal es el caso de la realización de *fanzines* ilustrados y elaborados por ellas mismas, en donde, además, involucran poemas que ellas mismas escriben; este tipo de manifestaciones artísticas, finalmente cumplen con el objetivo de expresar libremente los conocimientos adquiridos o complementarios acerca de los derechos humanos, temas de género, justicia, igualdad, arte, sus emociones, etc.

Con lo anterior podemos hablar de la fuerza que cobra la educación no formal en los diferentes contextos de vulnerabilidad en los que se pueden llegar a encontrar diferentes grupos sociales, sin la limitación de agrupar por edades, escolaridad, sexo, estatus social, religión, nacionalidad, etc., lo más importante es identificar la necesidad educativa, diseñar y aplicar alguna práctica que pueda ser adaptable a los contextos culturales y sociales a los que vayan a ser dirigidas éstas, sin descuidar formar a los individuos a partir del fomento de la actitud crítica y solidaria, que principalmente, les permita hacer frente a los problemas de la vida cotidiana, en sus diferentes ámbitos como lo menciona Macías (2004:565), familiar, social o productivo.

También, recordemos que la educación “[tiene como objetivo buscar] la realización del ser humano. Es desde este contexto, desde el cual se asume el hecho de que la educación no es el mero aprendizaje de contenidos intelectuales, sino que implica el desarrollo de toda la persona” Curcu (2008:196). Dicho lo anterior, podemos hablar de una educación subjetiva, ya que ésta, como lo menciona el mismo autor, recupera la formación de sujetos capaces no solo de pensar, sino de crear en diferentes espacios y a partir de conocimientos de la vida cotidiana, sentimientos y principalmente de la imaginación que permitan dar potencialidad a la historicidad social. En este sentido, al retomar y pensar el

proyecto *Mujeres en espiral*, sabemos que las actividades se realizaron en colectivo, además, las participantes, como se ha venido mencionando, comparten características de sus historias de vida, misma característica que permitió potencializar las narrativas visuales de los murales.

Regresando a la importancia de las prácticas artístico-educativas, en donde para poderlas realizar, previamente tuvieron que tomar talleres que salieron de la normalidad del tipo que se imparten dentro de estos lugares carcelarios. Marisa menciona que la elaboración de los murales fue gracias a “la ayuda de talleres, porque todo esto es un proceso de hacer monitos y falditas, y todo hay que pintar en gran formato, ¿cómo le das forma a un grito?” (Marisa, *Nos pintamos solas*, 2014, min. 8:31). Es decir que el proceso artístico-educativo no se redujo a la realización de los murales, más bien, abarcó todo el proceso previo que llevaron, ya que las mujeres presas necesitaron hacer lecturas de diferentes temas relacionadas con el tema de género para posteriormente entender y plasmar en los murales la indignación de justicia permeada por éste, adquirieron conocimientos generales sobre temas jurídicos y principalmente aprendieron a solidarizarse entre ellas mismas, a plasmar en una imagen sus sentimientos y emociones; y a trabajar en equipo. Todos los conocimientos adquiridos, al conjuntarlos les permitieron crear y re-crear temas que para ellas eran nuevos, también lograron narrarles a los espectadores haciéndoles sentir esos “gritos” de anhelo, esperanza, coraje, justicia, fuerza, amor, etc., que como fin propio del arte tiene construir y representar la realidad, o como bien lo diría Néstor García Canclini “el arte representa las contradicciones sociales, y la contradicción del propio artista entre su inserción real en las relaciones sociales y la elaboración imaginaria de la misma” (García, 1977:44), es decir, ellas representaron su realidad y narraron los conflictos sociales a los que se han enfrentado dentro de la cárcel.

Para finalizar este capítulo, considero importante mencionar que la pedagogía al ser la disciplina que estudia la educación del ser humano a lo largo de toda su vida; y como ya se mencionó anteriormente, ésta no solo abarca el ámbito formal, ni se brinda únicamente en las instituciones escolares; recordemos que la

educación a grandes rasgos, es un proceso de formación continuo y todo el tiempo el ser humano está en constante aprendizaje, además, la educación se desarrolla en diferentes contextos sociales, por lo tanto, siempre debemos tomar en cuenta los puntos de vulnerabilidad que pudieran llegarse a presentar al momento de brindar educación. Por esta misma razón pienso que la pedagogía puede involucrarse en diseñar, desarrollar, explicar y evaluar nuevas formas de prácticas artístico-educativas, dirigidas a contextos no precisamente escolares formales. Más bien, podrían pensarse estas prácticas dirigidas a personas que se encuentren en contextos más vulnerables socialmente, ya que el arte en sí mismo, permite canalizar emociones y sentimientos a través de la creatividad, y por ende hace posible la transmisión de conocimientos.

De esta manera, al menos en el CEFERESO de Santa Martha Acatitla, basándonos en los argumentos de las internas, expresados en el documental *Nos pintamos solas*, concluyo de este proyecto en específico, que el realizar los murales cambió su estancia totalmente dentro de la cárcel, ya que no fue una experiencia de lo que normalmente se sabe que viven dentro de estos lugares, es decir, no estuvieron solamente involucradas en los talleres que comúnmente se imparten ahí dentro, sino que, tuvieron la oportunidad de expresarse libremente, aún cumpliendo con alguna sentencia por haber “fallado” a la sociedad. En este sentido, considero que todos los conocimientos adquiridos durante la ejecución de las prácticas artístico-educativas en un futuro les abrirá un nuevo panorama en función del plano educativo.

CONCLUSIONES

A lo largo de la realización de esta tesis, me quedé con algunas inquietudes, interrogantes y logré vislumbrar mi postura más crítica en relación con el tema del muralismo contemporáneo y el vínculo que para mí tiene con la educación. A continuación, presento las siguientes conclusiones:

El tema del graffiti a nivel internacional no es un tema nuevo, por el contrario, es muy antiguo y amplio, sin embargo, la información que existe ha sido trabajada por diferentes áreas de conocimiento, menos por la educativa; posiblemente se deba a la naturaleza de esta práctica que es más del ámbito del arte o del diseño.

En México hubo un gran auge de grafitis a partir del 68, recordemos que en esa época había un gran movimiento estudiantil en lucha contra el gobierno de Díaz Ordaz y el graffiti en su momento fue una herramienta de manifestación visual. Sin embargo, a pesar de ser una poderosa estrategia para comunicar, existe muy poca información sobre la historia de esta práctica a nivel nacional, y la gran mayoría de los textos que en algún momento retomaron el tema del graffiti, lo abordan como un aspecto degenerativo, agresor y delictivo. Además, aunque a partir de los dos mil esta práctica volvió a tener más presencia a nivel social en el país, en esta ocasión el gobierno mediante diferentes proyectos culturales empezó a apoyar este movimiento, a través de varias empresas privadas fue que se empezaron a patrocinar eventos que convocaban a jóvenes para pintar murales en diferentes espacios públicos.

Sin embargo, a pesar de fomentar esta práctica, lo que llama mi atención es que las profesiones que se están involucrando en tratar de investigar más a fondo sobre este tema son diseñadores, artistas plásticos y periodistas; y considero que también podría ser un área de investigación para la Pedagogía. Desde el ámbito de la educación no formal podríamos retomar esta práctica artística para poder diseñar, ejecutar y evaluar propuestas de trabajo; y posteriormente adaptarlas en diferentes contextos sociales, con personas de diferentes edades, ya que esta práctica permite liberar la creatividad de los participantes, y esto da como resultado una

transformación a nivel individual y de colectividad en los participantes. Un claro ejemplo, considero que fueron las mujeres que participaron en el proyecto *Mujeres en espiral*, ya que como lo desarrollé a lo largo de esta tesis, ellas lograron involucrarse y socializar dentro de un lugar tan excluyente. A partir de las diferentes actividades educativas en las que se vieron involucradas previo a la realización de los murales, tales como las diferentes lecturas que realizaron, los talleres que tomaron durante el proceso en función de artes plásticas, al final se vieron reflejados en los murales. Se puede identificar en ellos la inclinación hacia temas de género, pero que al final esto tuvo una transformación en función de ideas y posturas hacia este tema.

También la ejecución de esta práctica artístico-educativa les permitió expresar sus sentimientos y emociones libremente, dejando de lado tabúes sociales. De tal manera que con las narrativas visuales que realizaron se transformaron por un lado ellas, ya que ampliaron sus conocimientos en general, obtuvieron preparaciones teóricas y prácticas relacionadas con la pintura, crearon juicios más sólidos y argumentados, lo que a futuro les permitirá aplicar en su proceso de reinserción social, y por otro lado, desarrollaron habilidades de trabajo en equipo, empatía, cooperación, socialización, etc., que en este tipo de lugares son en gran medida, difíciles de desarrollar.

Con lo anterior, me hace pensar que, si se logró ese tipo de transformación dentro de un lugar carcelario, si se desarrollaran actividades educativas que fomentaran esta práctica en otros contextos sociales, y que pertenezcan a otros rangos de edad, podríamos motivar la creatividad y la libre expresión a través de otros métodos, como el arte. Por otro lado, estas prácticas también permitirían que se abrieran nuevos trabajos de investigación desde la pedagogía, ya que se podría profundizar en qué tipo de transformaciones dejan estas actividades, y a nivel social, qué les produce a las personas en general el tipo de reconstrucción de información recibida, si les genera algún tipo de experiencia, y en ese sentido, de qué tipo, así como investigar si ver un mural les transmite mensajes y cómo los interpretan.

Otra cosa que me hizo pensar esta tesis es que en México no se ha abordado el área del arte desde la pedagogía, mientras que en España ya hay áreas de conocimiento especializándose en lo que llaman pedagogía del arte. Considero que en nuestro país existen muchos museos de arte moderno, clásico, contemporáneos, etc., somos muy ricos en cultura y arte, y con el apogeo de estas prácticas de realizar murales en diferentes espacios públicos, pienso que podríamos tomar este campo como una nueva línea de investigación, apoyándonos principalmente en la educación no formal, y a raíz de esta práctica artístico-educativa podríamos pensar en la recuperación de espacios urbanos como centros educativos y formativos, que a su vez permitan comunicar. De esta manera considero que podríamos contribuir a la creación de teorías en relación con la pedagogía del arte. Considero que el hacer investigación en función de este tema, permitiría desde la pedagogía participar de manera más directa en apoyar y orientar a los diferentes proyectos y convocatorias que lanzan empresas y programas culturales para invitar a jóvenes a realizar murales con temáticas específicas.

La Pedagogía se encarga de investigar y analizar todos los procesos educativos y formativos a lo largo de la vida del ser humano y en los diferentes contextos en los que se desenvuelven, por tal manera, considero importante que desde esta disciplina se construyan nuevos conocimientos teóricos que rescaten la práctica de elaboración de murales como una práctica artístico-educativa, ya que éstas permiten canalizar emociones, sentimientos, conocimientos, posturas ideológicas etc., y producen una transformación en función de la interpretación de información en el resto de la sociedad.

FUENTES CONSULTADAS

- Andes Agencia pública de noticias del Ecuador y Suramérica (página web) (2014). *Murales de libertad, una opción de rehabilitación social en las cárceles ecuatorianas a través del arte*. [En línea] Disponible en: <http://www.andes.info.ec/es/noticias/murales-libertad-opcion-rehabilitacion-social-carceles-ecuatorianas-traves-arte.html>
- Barrón, Martín (2002). *Una mirada al sistema carcelario mexicano*, México: Instituto Nacional de Ciencias Penales.
- Belausteguigoitia, Marisa (Ed.) (2012). En Belausteguigoitia y Lozano. *Pedagogías en espiral. Experiencias y prácticas* (pp. 297-326). México: PUEG-UNAM.
- Belausteguigoitia, Marisa (2013). *Pintar los muros deshacer la cárcel*, México: PUEG-UNAM.
- Belausteguigoitia, M., Leñero, M. y Mejía, G. (Eds.) (2012). En Belausteguigoitia y Lozano. *Pedagogías en espiral. Experiencias y prácticas* (pp. 147-168). México: PUEG-UNAM.
- Belausteguigoitia, M., Rivera M. (productoras) y Belausteguigoitia, M. (directora). (2014). *Nos pintamos solas* [Documental]. México: INMUJERES/UNAM
- Beristáin, Helena (1995). *Diccionario de Retórica y Poética*, México: Porrúa.
- Bertoglio, Oscar (2003). “¿qué es información?” En Oscar Bertoglio. *Una teoría de la información*, Santiago de Chile: Universidad de Ciencias de la Informática, pp. 35-56.
- Burke, Peter (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. España: Biblioteca de bolsillo.
- Castiñeiras, Manuel (1998). *Introducción al método iconográfico*. España: Ariel.
- Chávez Pavón, G. (2006). “Los actores hablan en la pintura mural mexicana: una experiencia en do mayor”, en Crónicas. *El muralismo, producto de la Revolución mexicana en América. Influencias de los muralistas en otras latitudes*, núm. 12, octubre.
- Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH) (2016). *Clasificación penitenciaria. Pronunciamiento*, México. Recuperado de:

- http://www.cndh.org.mx/sites/all/doc/Informes/Especiales/Pronunciamiento_20160207.pdf Consultado el 12 de enero de 2017.
- Contursi, M. y Ferro, F. (2006). *La Narración. Usos y Teorías*, Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Curcu, Antonio (2008). *Sujeto, subjetividad y formación en educación para pensar en otra visión pedagógica de la evaluación*, en *Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales*, (13). Venezuela: Universidad de los Andes, pp. 195-2016
- Escalante, Pablo (Ed.) (2004). En *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo I Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España (199-230)*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Escalante, P. y Rubial A. (Eds.) (2004). En *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo I Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España (413-442)*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Fanzinoteca (2013). *Página web oficial La Fanzinoteca*, Recuperado de: <http://fanzinoteca.net/info/> Consultado el 15 de julio de 2017.
- Foro Shakespeare (página web) (2016). [En línea] Disponible en: <http://www.foroshakespeare.com/fs/> Consultado el 19 de noviembre de 2016.
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, 3ra reimpresión, México: Siglo XXI.
- Frega, A. (2006). *Pedagogía del arte*. Buenos Aires: Bonum.
- Ganz, Nicholas. (2004). *Graffiti. Arte Urbano de los cinco continentes*. (Segunda edición), Barcelona: Gustavo Gili.
- García Canclini, N. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina*. México: Grijalbo.
- García Cervantes, A. (2016). *Experiencia escolar carcelaria. Constitución del sujeto en un contexto de reclusión punitiva y de espacio creativo experimental*. Tesis para optar por el grado de Doctor en Pedagogía. México: UNAM.

- García Robles, E. (2010). *Street art: elementos gráficos de la calle como influencia para la pintura mural y de caballete*. Tesis para optar por el grado de Maestra en Artes visuales con orientación en Pintura. México: UNAM.
- Garibay Figueroa, Rubén A. (2014). *Hip hop consciente; hacia un graffiti hermético*. Tesis para obtener el título de Licenciado en Diseño y Comunicación Visual. México: UNAM.
- Guadarrama, G. (2010). *Los pioneros del muralismo: la vanguardia*. México, D.F.: Consejo Nacional para las Artes y Cultura: Instituto Nacional de Bellas Artes
- Hernández Sánchez, P. (2008). *La Historia del graffiti en México*. México: Instituto Mexicano de la Juventud.
- Hernández, E. (6 de diciembre de 2015). *Tras 30 años de prisión, encontró la libertad en sus pinturas*. El Universal. Recuperado de: <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/metropoli/df/2015/12/6/tras-30-anos-en-prision-encontro-la-libertad-en-sus-pinturas> Consultado el 21 de noviembre de 2016.
- INEA (2011). *Lleva INEA educación a reclusorios*. (En línea) Disponible en: <http://ineanacional.blogspot.mx/2011/11/lleva-inea-educacion-reclusorios.html> Consultado el 24 de mayo de 2016.
- Lafuente, Enrique (1972). "Prólogo". En Erwin Panofsky, (1972). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza
- León Portilla, M. (1995). *Antología de Teotihuacán a los Aztecas. Fuentes e interpretaciones históricas*, México: *Lecturas Universitarias-UNAM*.
- López Rodríguez, Edna (2008) *Problemática de la mujer que se embaraza en prisión: el caso de la penitenciaría de Santa Martha Acatitla*. Tesis para obtener el título de licenciada en Trabajo social. México: Escuela Nacional de Trabajo Social-UNAM.
- Macías, Escolástica. (2004). *Aproximación a la intervención de calidad en la educación no formal. Funciones del pedagogo*. Revista Complutense de Madrid, vol. 15, núm. 2, pp. 561- 597.
- Miquelarena, A. (2013). *Las cárceles y sus orígenes*, México: Revista Pensamiento Penal.

- Modelo Educativo para la Vida y el Trabajo Penitenciario (MEVyTP) (página web) (2016). [En línea] Disponible en: http://www.cursosinea.conevyt.org.mx/index.php?option=com_k2&view=item&layout=item&id=658&Itemid=254 Consultado el 02 de diciembre de 2016.
- Modulo I: ¿Cómo acercarse a una obra de arte? (2017). Recuperado del material descargable del curso en línea *Apreciación y análisis. Una guía para entender el arte*. Módulo I: <http://mx.televisioneducativa.gob.mx/c4x/BUAP/BUAP-AA2016/asset/Descargable-Modulo1.pdf> Consultado el 5 de enero de 2017.
- Moncayo Gómez, Moisés (2015). *Género y prisión: Mujeres de Santa Martha Acatitla*. Tesis para optar por el grado de Maestro en Trabajo Social. México: UNAM.
- Muñoz Garrido, Vivian (2012). *Miedo, culpa y símbolos. Un estudio de la cárcel en México*. Tesis para obtener el grado de licenciado en Ciencias Políticas y Administración Pública. México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM.
- Panofsky, Erwin (1979). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- Pelcastre González, Jessica B. (2016). *Técnicas y materiales del graffiti: Un diálogo con las artes visuales*. Tesina para obtener el título de Licenciada en Artes Visuales. México: UNAM.
- Piñones, P., Lozano, R. y Belauteguigoitia, M. (2014). *Manual de Formación y Sensibilización. Arte y Justicia con Perspectiva de Género. Mujeres en condición de reclusión*. México: Instituto Nacional de las Mujeres.
- Pontón Ramos, C. (2011). *Configuraciones conceptuales e históricas del campo pedagógico y educativo en México*. México: IISUE/UNAM.
- PUEG (página web) (2017). Recuperado de: <http://www.pueg.unam.mx/index.php> Consultado el 30 de enero de 2017.
- Salinas Boldo, Claudia (2014). *Las cárceles de mujeres en México: espacios de opresión patriarcal*, en Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana, No. 117. México: Universidad Iberoamericana, pp. 1-27.

- (En línea) Disponible en:
http://www.iberomx.com/iberoforum/17/pdf/ESPANOL/1_CLAUDIA_SALINAS_NOTAS_PARA_ELDEBATE_NO17.pdf Consultado el 26 de mayo de 2016.
- Solís, Leslie; Néstor de Buen y Ley, Sandra (2012). *La cárcel en México: ¿para qué?*, México: México Evalúa, Centro de Análisis de Políticas Públicas. (En línea) Disponible en: http://www.mexicoevalua.org/wp-content/uploads/2013/08/MEX-EVA_INDX-CARCEL-MEXICO-VF.pdf Consultado el 27 de mayo de 2016.
- Subsecretaría de Prevención y Participación Ciudadana (SSP) (2012). *Formas de Expresión Juvenil: Graffiti*. México: Gobierno Federal. (En línea) Disponible en:
<http://www.ssp.gob.mx/portaWebApp/ShowBinary?nodeId=/BEA%20Repository/1214189//archivo> Consultado el 16 de mayo de 2015.
- Subsecretaría del Sistema Penitenciario (página web) (2016). [En línea] Disponible en: <http://www.reclusorios.df.gob.mx/reclusorios/penitenciarias.html> Consultado el 30 de noviembre de 2016.
- Tele13 Radio (página web) (2015). *Innovador proyecto en la cárcel: internos pintan murales*. [En línea] Disponible en:
<http://www.t13.cl/videos/nacional/reinsercion-social-por-medio-del-arte>
- Torres Martín, C. y Pareja Fernández de la Reguera, J.A. (Coords.). (2007) *la educación no formal y diferenciada: Fundamentos didácticos y organizativos*. Madrid: editorial CCS.
- Vacani, Andrés (2015). *La configuración histórica en la legitimación de los métodos punitivos*, Revista de Historia de las Prisiones No. 1, pp. 117-135. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Recuperado de:
http://www.revistadeprisiones.com/wp-content/uploads/2016/08/6_Vacani.pdf Consultado el 28 de mayo de 2017.
- Vázquez, Gabriela (2013). *Mujeres y hombres en la cárcel*. Tesis para optar por el grado de Licenciada en Comunicación y Periodismo: Facultad de Estudios Superiores Aragón, México: UNAM.

Ventura, A. (26 de febrero de 2012). *Cárceles en México. Historia negra de 5 siglos*. El Universal. Recuperado de: <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/832609.html> Consultado el 15 de febrero de 2017.

Warman Reséndiz, Sandra (2000). *El graffiti en la ciudad de México: el surgir de la expresión callejera en la década de los 90's*. Tesis para obtener el título de Licenciada en Ciencias de la Comunicación. México: UNAM.

Yanes Córdoba, Víctor (2007). La narrativa visual como metodología del sentido: articulación metodológica e implicaciones terapéutico-educativas. *Universidad Complutense de Madrid*, 2, 233-246. Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/view/ARTE0707110233A/8983> Consultado el 21 de noviembre de 2015.

ANEXOS

Anexo 1 Fotografías con ejemplo de las tipografías del graffiti

Tag o firma



Fuente: Autor desconocido (s/f). *Just decoration*. Recuperado de <http://kissmiklos.com/just-decoration-graffiti-tag-guerrilla-art>

Bubbleletters



Fuente: Autor desconocido (s/f). Recuperado de <https://filut-graffiti.blogspot.com/2010/10/alphabet-bubble-letters-graffiti.html>

Throw up o vomitada



Fuente: Autor desconocido (s/f). Recuperado de <https://www.instructables.com/id/how-to-be-a-graffiti-artist/>

Las letras bloque



Fuente: Autor desconocido (s/f). Recuperado de <http://tusgraffitis.blogspot.com/2011/06/tipos-de-graffity-vblock-letters.html>

Ensamble



Fuente: Sanner (2013). *La conquista del Nuevo Mundo por los conquistadores españoles*. Recuperado de <http://revistapicnic.com/los-5-murales-de-saner-que-tienes-que-conocer/>

Stencil



Fuente: Banksy. (S/F). *La limpiadora*. Recuperado de: <https://www.civitatis.com/blog/los-grafitis-de-banksy-colorean-roma>

Anexo 2 Fichas detalladas de los niveles de Descripción pre-iconográfica y Análisis iconográfico

Mural 1: *El grito*



Fuente: Piñones, Lozano y Belausteguigoitia (2014). *Manual de Formación y Sensibilización. Arte y Justicia con Perspectiva de Género. Mujeres en condición de reclusión*, 6.

Análisis pre-iconográfico y Análisis iconográfico

De acuerdo al modelo de Panofsky, los elementos básicos que componen este mural son figuras femeninas, al menos en esta foto se observan que las mujeres pintadas se encuentran desnudas, en el espiral superior de la escalera vemos la mitad del cuerpo y está alado, además de tener los brazos abiertos, que estos dos últimos elementos representan libertad; mientras que en la parte inferior identificamos una mujer acostada y cubriéndose la cara pero pareciera ser que está encerrada, ya que arriba de su cara hay una pequeña

ventana por la que entran diminutivamente los rayos de luz y de cada lado dos muros, esta imagen es el símbolo de la privación de libertad. Por otro lado, en el gran pilar que se encuentra al fondo podemos ver una pequeña parte de la imagen del cuerpo de una mujer embarazada, dentro de su vientre se identifica un feto, asimismo esta mujer en las manos lleva un ramo de flores amarillas.

También podemos identificar en el gran pilar de la escalera un árbol que esta de color amarillo verdoso, éste es la representación de una Ceiba, tiene gran significado, ya que en la antigüedad este árbol conectaba a los vivos con el inframundo, en el contexto del mural representa la comunicación de las internas con las visitas que se encuentran en libertad; asimismo hay imágenes de balanzas con libros abiertos o a un lado de las primeras, que significan el equilibrio de la justicia; los elementos que aunque en esta foto no se ven, pero que se identifican a partir de ver el documental *Nos pintamos solas* (Belausteguigoitia, M. (directora). (2014), es la presencia de animales como el jaguar, águilas y serpientes, aves, quetzales, etc., que son retomadas por la influencia de la cultura prehispánica, por esta misma razón también está la representación de la Diosa *Coyolxauhqui* que es una mujer desmembrada, y que en este mural representa el desmembramiento de ellas en un sentido metafórico, por un lado están desmembradas por la falta que cometieron y que ésta les dejará un antecedente penal de por vida, y también al hacer los murales es como desmembrar al sistema carcelario porque están expresando su indignación y sus sentimientos.

Por otra parte, existe en este mural la presencia de pintura de ojos, lunas, el sol, flores, mariposas, volcanes, aves y montañas. Cabe mencionar que los colores que más se distinguen en este primer mural son el amarillo verdoso, color carne para la aplicación en las figuras femeninas, amarillo, negro, café, verde perico, blanco, rojo, azul, morado y naranja.

Finalmente, se ven en diferentes partes de este mural vírgulas de distintos colores, que como bien sabemos este símbolo antiguo representa el diálogo, por lo que da cuentas que este mural es el inicio de un diálogo visual, una narración que parte de un grito de indignación.

Mural 2: *Fuerza, tiempo y esperanza*



Fuente: Belausteguigoitia, M. (2013). *Pintar los muros deshacer la cárcel*, 168.

Análisis pre-iconográfico y Análisis iconográfico

En el segundo mural podemos identificar dos ejes centrales, el más visual se encuentra localizado en la pared en forma de espiral y corresponde a una serie de brazos femeninos entrelazados el uno con el otro, éstos se encuentran alrededor de toda esa barda; los elementos que hacen que se afirme que son de mujeres son la presencia de anillos, pulseras, uñas pintadas y tatuajes de flores, asimismo, todos estos brazos presentes son de diferentes tonos de piel, desde los morenos claros, hasta los tonos un poco oscuros, estos elementos mencionados representan la fuerza y la unión de las mujeres que pintaron el mural, en donde no importa el color de piel

u otros elementos, lo que las une es la fuerza por expresar lo que sienten, por la indignación y las ganas de tener una nueva oportunidad ante la sociedad al salir de la cárcel. Por otro lado, en el gran pilar que soporta la escalera se identifica el tema del tiempo mezclado con la esperanza, el primero se representa con gran cantidad de relojes de arena en miniatura, y el segundo es a través de imágenes que cuentan una historia de vida personal.

Dentro de cada relojito cada una de las presas pintó un elemento que de alguna manera es parte de su identidad, la mayoría se enfocó en representar las esperanzas que tienen de salir, ser libres y reunirse con sus seres queridos. Las imágenes que fueron más comunes fueron: lunas de color blanco, árboles en diferentes tonalidades de verdes, flores de diferentes colores. También pintaron infantes, que simbolizan a los hijos de algunas de las mujeres que están presas; hojas de papel que corresponden a sus expedientes y que piden que vuelvan a ser revisados bajo la mirada de la justicia; observamos pinturas de ojos que representan las miradas de todas las mujeres presas y del resto de la sociedad, son las miradas que las también las condenan a sentir culpa todo el tiempo; igualmente se encuentra un caracol de color rojo dentro de un reloj, que significa la evolución de la mujer presa y el color simboliza la lucha contra el sistema de injusticia.

Mural 3: Caminos y formas de la libertad



Fuente: Belausteguioitia, M. (2013). *Pintar los muros deshacer la cárcel*, 191.



Fuente: Belausteguigoitia, M. (2013). *Pintar los muros deshacer la cárcel*, 194.

Análisis pre-iconográfico y Análisis iconográfico

El penúltimo mural fue realizado en dos paredes unidas por un vértice, fue ahí donde reprodujeron tal cual el *Callejón del beso*, que se encuentra en Guanajuato, emplearon los mismos colores que son el rojo para enmarcar las puertas y el contorno de los palcos, el color naranja, amarillo y un poco de color negro para los barrotes de los balcones. El callejón fue el símbolo para representar al amor, visto éste como un camino que las guía hacia la libre expresión de sentimientos sin importar preferencias sexuales.

Del lado izquierdo del Callejón se auto representaron a ellas mismas pintando, la pared la pusieron en un tono color melón y pusieron los andamios y sobre ellos colocaron cuerpos humanos femeninos sin rostros definidos, lo hicieron así porque querían que al ver esas

figuras supieran que el no tener rostros daba pie a transmitir que cualquiera de esas mujeres podría ser cada una de las presas que deciden levantar la mirada y expresarse con gritos de color.

Del otro lado de la barda representaron un gran mar azul con su gran malecón, ahí se volvieron a pintar a ellas mismas pero esta vez dándole su identidad, ya que cada quien se dibujó como desearían disfrutar su libertad, algunas se pintaron caminando, otra andando en bicicleta, una lo hizo vestida con su traje de baño y caminando alrededor del mar, también una trajo al mural el recuerdo de sus dos hijos, una que los pintó a lado de ella, pero la característica de este mural fue la expresión de alegría en los rostros de las chicas y sus brazos levantados que son una seña de libertad.

Por último, el gran cielo azul en conjunto con el mar transmite tranquilidad a los espectadores, ya que pusieron aves volando sobre el mar, lo y un gran sol con características de un Dios prehispánico, todos estos elementos mencionados representan el anhelo de libertad, “volar” hacía nuevos caminos y ser aceptadas nuevamente por la sociedad.

Mural 4: *Acción colectiva por la justicia*



Fuente: Belausteguigoitia, M. (2013). *Pintar los muros deshacer la cárcel*, 204.

Análisis pre-iconográfico y Análisis iconográfico

Por último deciden regresar a la temática de la justicia, y para ello en gran pared pintan un sistema solar con los planetas girando alrededor de sus orbita, el color que predomina es sin duda alguna el azul marino, en donde se ven también las estrellas blancas, el sol de color amarillo, llegando a una tonalidad anaranjada; cabe mencionar que se mezclan con los planetas algunas hojas de papel que representan los expedientes jurídicos de las presas, asimismo, se identifican figuras de cuerpos humanos sin rostro definido, solo siluetas de color: verde, café, morado, amarillos y hueso, algunas de estas figuras se observan cargando sus expedientes.

Casi en el centro del mural pintaron una puerta que abre hacia afuera, la principal característica de ésta es que una parte representa la Constitución y la otra al Código penal, ya que estos dos documentos fueron considerados como las “armas” legales más importantes para poder obtener su libertad. Decidieron ponerlos en forma de puerta porque quieren salir bajo la justicia legal, por un lado, aceptando que cumplieron sentencia por haber cometido una falta y haberle fallado a la sociedad, pero una sentencia justa y que mida realmente el tipo de falta cometido.

Enfrente de la gran puerta colocaron figuras humanas que representan una evolución, desde ser fetos, hasta ser totalmente adultos, igualmente solo son siluetas humanas, sin rostros, pero que las representan en una forma metafórica, es su evolución, no son las mismas mujeres que entraron con miedo y con desconocimiento parcial o total respecto a temas legales y de justicia, a la transformación que tuvieron a partir de involucrarse en el proyecto *Mujeres en espiral*.