



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

Teatro penitenciario en América Latina. *Acontecimiento, entre espacios y presencias en convivio*

ante *Ricardo III* de *El Mago* y la *CoArtRe*

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

DOCTORA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:

MTRA. BRENDA MARGARITA MACÍAS SÁNCHEZ

Directora de tesis:

Dra. María Isabel Belausteguigoitia Rius, Facultad de Filosofía y Letras

Comité tutor:

Dra. Margarita Millán Moncayo, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Dr. Óscar Armando García Gutiérrez, Facultad de Filosofía y Letras

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, noviembre de 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Díaspora

“¿Era un año largo como un siglo
o un siglo corto como un día?”

Cristina Peri Rossi

ÍNDICE GENERAL

Índice de ilustraciones	6
Agradecimientos.....	7
1. Introducción. Drama hacia la libertad.....	10
1.1 Aproximación histórica sobre el acontecimiento teatral en contextos de encierro.....	13
1.2 Propósito y glosario. Hacer propio lo que parecía extraño.....	16
1.3 El alma y el cuerpo de la tragedia. Pedagogías en espiral y pedagogías del búmeran.....	20
1.4 Compañía de Teatro Penitenciario <i>El Mago</i> de la Ciudad de México.....	22
1.5 La <i>CoArtRe</i> de Santiago de Chile	24
1.6 Teatro aplicado. Teatro de frontera.....	27
1.7 Organización del manuscrito.....	28
2. Capítulo I. Emblemas de la teatralidad poética en contextos de encierro.....	32
2.1 Lo <i>canero</i> en Latinoamérica: estrategia de resistencia, lucha política y expresión.....	33
2.2 La <i>cana</i> y la protesta política. Siqueiros, un dramaturgo desde el panóptico.....	34
2.3 Teatro para sobrevivir al apagón cultural chileno. Óscar Castro y la Compañía de Teatro <i>Aleph</i>	39
2.4 Prácticas culturales y sus protagonistas en México, Chile y otros escenarios.....	42
2.5 La explosión de las mujeres encarceladas. El encuentro con la dramaturga Maye Moreno	46
2.6 El nacimiento de una nación y de cómo Shakespeare pervive en la cárcel	53
2.7 Las pasiones humanas a escena desde tiempos inmemoriales	59
3. Capítulo II. El problema de la cárcel: modernidad, capitalismo y colonialismo.....	62
3.1 Entre espacios del teatro y la cárcel: Nepantla y el Mundo Zurdo.....	66

3.2	Hacia un llamado de urgencia poética: la readaptación social desde un estado desentrañado	72
3.3	El acontecimiento y la producción de la presencia: vínculos, afectos y límites movilizados	76
3.4	Acciones para registrar lo efímero en zonas de contacto y cruce	78
3.5	Presencias en convivio. El asombro como crítica	83
4.	Capítulo III. Estrategia metodológica	90
4.1	La espectacularización de la violencia: “impacto, sorprendo y doy miedo”	94
4.2	La trama de un tirano, traidor y feminicida	95
4.3	Convivir en Santa Martha. La experiencia de teatro <i>canero</i>	99
4.4	Los protagonistas: internos actores y el espacio. El acontecimiento teatral y el encuentro con la audiencia	117
4.4.1	La entrevista grupal con Vladimiro, MC Mimo, Pozzo, Mandi y Estragón: purificados y limpios al menos por un momento.....	117
4.4.2	Rafael <i>Sencillo</i> . Músico y actor que disfruta el conflicto	128
4.4.3	David <i>Ruco</i> . Músico y actor. “Me fue creciendo el gusto por el teatro”	131
4.5	Entrevista con ex internos actores. Mantener vivo un centro cultural	134
4.5.1	Antonio <i>Soldado</i> : “¿a poco estuve aquí? está <i>re culera</i> la cárcel, ¿cómo aguanté tantos años?”	135
4.5.2	Javier <i>Greñas</i> : “Yo salí un jueves y al otro día estaba en Foro Shakespeare. De ahí para acá”	138
4.5.3	Ismael: “Buscamos generar dinero a través del teatro. Que vean que es una posibilidad”	141

4.6 Entrevista con Itari Marta. Directora y actriz que no imaginó tener una Compañía de Teatro Penitenciario.....	144
5. Capítulo IV. El GAM, epicentro de la cultura en Santiago y escenario para <i>Ricardo III</i> de la <i>CoArtRe</i>.....	149
5.1 La <i>CoArtRe</i> recuerda los 400 años sin Shakespeare	152
5.2 Notas críticas sobre el invierno de nuestra desventura.....	153
5.3 Emilio, duque de Buckingham: “yo creo que se eligió <i>ricardo iii</i> por el contexto del país. Los que nos están gobernando son como este personaje”	155
5.4 Rememorar el infierno de la <i>pasta base</i> : adicciones y familia	157
5.5 El fuego a escena. Teatro para afrontar el duelo. Una entrevista con don Carlos	160
5.6 Vladimir, el pedagogo que expone la necesidad de reinsertar al personal de guardia y custodia	162
5.7 Teresa, la espectadora compañera	163
5.8 Ronald y la rabia: El infierno de encontrar la cárcel en todos lados. Notas sobre un desencuentro.....	165
Ilustración 20. Ricardo III. Cortesía de GAM y CoArtRe.....	167
5.9 Jacqueline Roumeau en la delgada línea entre la filantropía y el teatro aplicado	168
6. Reflexiones finales.....	172
7. Referencias.....	176
8. Fuentes digitales.....	185

Índice de ilustraciones

Ilustración 1. Escena de la obra Casa Calabaza.	52
Ilustración 2. Público de teatro carcelario.	102
Ilustración 3. Ricardo III en silla de ruedas.	108
Ilustración 4. Richi, el perro.	109
Ilustración 5. Otra traición de Ricardo III.	110
Ilustración 6. Valeria Lemus, la única actriz en escena.	111
Ilustración 7. El sobrino del Rey Ricardo III.	112
Ilustración 8. Ricardo III ofrece la corona al público de teatro.	113
Ilustración 9. Una niña va hacia su padre.	114
Ilustración 10. Mandi en escena.	119
Ilustración 11. Ricardo III, la gula.	128
Ilustración 12. Ricardo III no muere.	131
Ilustración 13. Antonio Soldado en Las Hijas del Aztlán.	135
Ilustración 14. Antonio Soldado antes de entrar a escena en La Teatrería.	136
Ilustración 15. Javier Greñas en el camerino de La Teatrería.	138
Ilustración 16. Javier actuando en La Caja Negra de El 77.	139
Ilustración 17. Un actor se prepara.	141
Ilustración 18. Ismael en Ricardo III.	143
Ilustración 19. Foto cortesía de Jorge Sánchez y CoArtRe.	154
Ilustración 20. Ronald, Ricardo III. Cortesía de GAM y CoArtRe.	167

Agradecimientos

Es un honor doctorarme en nuestra máxima casa de estudios y el haber realizado mi estancia de investigación en el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Libre de Berlín gracias al apoyo económico del Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) y a las Becas de Movilidad del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, al Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado (PAEP) de la UNAM, así como al Colegio Internacional de Graduados (CIG) “Entre espacios. Movimientos, actores y representaciones de la globalización”.

Este esfuerzo se realizó con el acompañamiento decidido de mi directora de tesis, la Dra. Marisa Belausteguigoitia. Agradezco su experiencia, su filosofía y principalmente su confianza. Logré este cometido con la guía de mi comité tutor conformado por la Dra. Mágina Millán Moncayo y el Dr. Óscar Armando García Gutiérrez, quienes me dieron la bienvenida a los estudios latinoamericanos y al gremio teatral. Gracias a la Dra. Sussane Klengel y al Dr. Sérgio Costa por asesorarme cuando realicé mi estancia de investigación en la Universidad Libre de Berlín, en el marco del CIG “Entre espacios”. A las doctoras Rían Lozano y Coco Gutiérrez Magallanes que me recibieron en los seminarios de Cultura Visual y Género en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) como parte de las actividades de las Orientaciones Interdisciplinarias del Posgrado (OIP) en Estudios de Género y Crítica Cultural de la UNAM y por aceptar ser mis lectoras. Sus comentarios y consejos me guiaron a llevar a buen puerto este manuscrito a pesar de las múltiples dilaciones.

Admiro a quienes hacen teatro. Esta tesis intenta dejar registro del esfuerzo que significa producir teatro político y aplicado en nuestra América y con personas privadas de libertad. Por ello agradezco la generosidad de las directoras Itari Marta Mena y Jacqueline Roumeau. Igualmente, a Nidia Elisea por sus gestiones ante las autoridades penitenciarias a fin de

facilitarme los accesos a la Penitenciaría. Gracias a Isra, a Rafael Sencillo, a MC Mimo, a Ismael, a Javier, a David, a Valeria, a Ronald, a José Carlos, a Emilio, a Mandi (quien, por cierto, recuperó su libertad en el año 2019), a Vladimir, a don Carlos, a Jorge Correa, a Maye Moreno, a Luis Sierra y a todas las personas que accedieron a darme entrevistas y compartirme sus memorias. Sin su confianza no habría podido comenzar ni terminar esta tesis de doctorado. Gracias a la Dra. Martha Toriz, al Dr. Domingo Adame, al Dr. Jorge Dubatti, al Dr. Enrique Mijares y a todas las personas que integran la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT) y la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT) por invitarme a participar en sus Congresos anuales.

Gracias totales a mi madre, María Elvia Sánchez Piña, por su infinito amor, paciencia y por comprender mis pasiones. Gracias a mi hermano, Jesús Roberto, por seguirme los pasos en el medio académico. A Rita Varela, por su apoyo incondicional. A Sebastián Pineda por darme mi primer trabajo en la Ibero Puebla como egresada del doctorado. A Jessica Canales, a Patricia Mercado, a Sandra Romandía, a Rossana Fuentes-Berain, quienes me acompañaron al teatro adentro y afuera de la cárcel. A mis amigxs Luciana Salazar, Marcela Landázabal, Diana Marisol Hernández, Roberto Almanza, Héctor Parra, Luciano Tadeo, Danielle Villard, Lucía Carrillo, David Monteverde y Roel Oyervides por estar al tanto de este proceso, por proteger mi salud mental, por los consejos y... por las fiestas. Gracias a Harumy Herrera por hacer las primeras tomas que conservo sobre el teatro carcelario en México y por contagiarme su pasión por la fotografía en modo manual. A Elsa y a Tito Tamez por confirmarme que la realidad supera a la ficción. Gracias a la Dra. Ivonne Acuña, al Dr. Eduardo Bueno, al Dr. Gilberto Santa Rita y a mis colegas de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México que me impulsaron a continuar una carrera académica como investigadora teatral. Espero que mi pasión por el teatro se expanda

como posdoctorante y como artista de teatro cabaret. Agradezco a lxs bibliotecarixs del Instituto Nacional de Ciencias Penales, del Ibero-American Institut, de la Staatsbibliothek zu Berlin, de la Biblioteca Central de la UNAM y de la Biblioteca “Daniel Cossío Villegas” de El Colegio de México.

Finalmente, expongo que esta tesis dialoga sobre un tema situado en la llamada “antigua normalidad” porque lamentablemente el encuentro cara a cara o el convivio de cuerpos en presencia se detuvo por el azote de la pandemia por COVID-19 que mantiene al mundo en vilo y al teatro con un respirador artificial. Ahora las experiencias teatrales se hacen mediante la plataforma de videoconferencias Zoom, y otras, rompiendo con aquella energía y aquel encuentro de cuerpos en presencia que son la piedra angular de las artes vivas. Espero que el teatro en prisión trascienda esta nueva normalidad y siga sobreviviendo a pesar de las vicisitudes.

1. Introducción. Drama hacia la libertad

Un río de pupilas¹ vigila la Penitenciaría de Santa Martha Acatitla, recinto penal que funciona desde 1957 y que sustituyó paulatinamente al Palacio Negro de Lecumberri (Penitenciaría, s/f); (Rebollar, 2014). Los más de 1,700 hombres (Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2019, p. 11) que habitan esta prisión de la hoy Ciudad de México (Diario Oficial de la Federación, 2016)² se saben *re* encarcelados. La mayoría cumplen condenas extensas por diversos delitos graves: robo, homicidio, parricidio, violación, secuestro, entre otros. Más de 15 años. Más de 30. Más de 80 vueltas al sol los esperan. Algunos, plenamente confesos. Otros buscan demostrar su inocencia. Nadie consume una sentencia completa, me aseguran quienes han vivido en carne propia la sanción punitiva (David Ruco, comunicación personal, 2017). Algunos saldrán 10 o cuatro años antes de tiempo, quizá. Nadie certifica el nivel de benevolencia del poder penitenciario ni si dará tregua para liberar los cuerpos de esos *sujetos residuales y fronterizos* (Belausteguigoitia, 2009) de la hora pactada. La fuga, una opción. La muerte, otra. Empero, no todas las soluciones para salir o vivir en la cárcel son trágicas realmente. Hay personas que prefieren el melodrama, otras más la farsa o la comedia. No sólo en sentido alegórico, sino que llevan estos géneros de la literatura dramática a la práctica en un escenario y frente a un público para disolver sus tensiones, resolver conflictos, combatir abiertamente en la arena política su habitación carcelaria y liberar así sus mentes, sus palabras y no sólo sus cuerpos. Al menos de esta manera lo hace la Compañía de Teatro Penitenciario Interna *El Mago* de la Penitenciaría de Santa Martha Acatitla en la Ciudad de México con quienes tuve contacto

¹ La metáfora de la vigilancia la tomo de Revueltas, J. (1969) *El Apando*. Era: Ciudad de México.

² Desde el pasado 29 de enero de 2016, el Distrito Federal cambió de nombre a Ciudad de México (CDMX). Con ello, la CDMX se convirtió en la entidad federativa número 32. Entre los cambios que generó la reforma política se encuentra el reconocimiento de la autonomía política y administrativa de la entidad; las delegaciones pasaron a ser alcaldías; se conformó un congreso local y se promulgó una Constitución propia.

durante el proceso de esta investigación. Incluso, algunos, al ser tocados por la fuerza de atracción del teatro, salen de prisión —después de cumplir sus tiempos de privación de la libertad— y siguen trabajando *para* el arte escénico. De esta forma lo hacen los integrantes de la Compañía de Teatro Penitenciario *El Mago Externa* y la Corporación de Artistas por la Readaptación y Reinserción Social a través del Arte (*CoArtRe*) de Santiago de Chile, colectivos artísticos que observo y acompañé desde el año 2015. La energía de la *performance* (Prieto, 2009) es tan potente que afuera de la prisión los ex internos no se quedan a esperar a que el tiempo pase. Prefieren la acción a la contemplación. Eligen la frontera —el espacio colindante entre el adentro y el afuera de la cárcel— para poner en práctica un pensamiento indómito y no permiten que los demás piensen por ellos mismos sobre la libertad o sobre las violencias que se ejercen para obtener, incrementar o abusar del poder. Incluso el teatro les da una opción de subsistencia para sobrevivir al proceso post penitenciario. Habitar la frontera —ese espacio entre el adentro y el afuera en prisión— y hacer teatro significa ponerse en acción y en situación para pensar en las razones que los llevaron a padecer el encierro, la *fajina*, el *andar erizo*, el comer del *rancho*, las pestilencias, el hacinamiento y la corrupción. En la cárcel todo tiene un precio. Estar en *cana* (López, 2017)³ o el haber estado en ella y hacer teatro también los pone a reflexionar sobre las pulsiones que los llevaron a sobrellevar el pase de lista, a resistir la depresión o el abandono de sus familias y de la sociedad entera para ser objetos de un tratamiento hacia la reinserción social por un tiempo determinado impuesto por el fallo de algún juez. Estas reflexiones llegaron a mí luego de convivir con internos en la Penitenciaría de Santa

³ En algunos momentos utilizaré los términos *cana* y *canero* para referirme al concepto carcelario porque *cana*, de acuerdo con el habla coloquial del Río de la Plata o lunfardo, es todo lo relativo a la cárcel y a la policía [Gobello, J. y Oliveri, M. (2013), citados en López, I. (2017),] subrayan que también *la tumba*, en clave lunfardo, se refiere a lo *canero* o a lo que está en *cana*. En México también se usa el término *tambo* o estar *entambado*.

Martha Acatitla y con los ex internos de la Ex Penitenciaría de Santiago de Chile, personas con quienes tengo algo en común: la pasión por ver, hacer y compartir teatro, y con quienes pude conversar de forma abierta sobre las pasiones humanas tomando como pretexto dos acontecimientos teatrales libérrimos en torno a *Ricardo III* de William Shakespeare (2011)⁴. Quienes estudiamos el teatro en prisión, interés del teatro aplicado (Motos, Tomás & Ferrandis, Domingo, 2015) coincidimos que esta forma de hacer teatro es tan antigua como la cárcel misma (Balfour, 2004)⁵. Dentro de la cárcel, la dramaturgia social (Goffman, 2009) y la dramaturgia poética (Dubatti, 2010) encuentran *entre espacios* y vasos comunicantes entre ellas para realizarse. A propósito, quienes se enfrenten a la lectura de esta tesis notarán mi interés en torno a la noción de *entre espacios* debido a que realicé mi estancia de investigación en el marco del Colegio Internacional de Graduados (CIG) “Entre Espacios. Movimientos, actores y representaciones de la globalización”, grupo de investigadoras e investigadores de México y Alemania que de 2009 a 2018 enfocó sus trabajos a estudiar el espacio como un concepto dinámico (Alba, C.; Braig, M.; Rinke, S. & Zermeño, G., 2013). De ahí que pienso que el encuentro entre la dramaturgia social y la dramaturgia poética en contextos de encierro podríamos identificarlo como forma de aparición que permite la expresión de la compleja naturaleza humana, no sólo para criticar a quienes dicen ostentar el poder sino a la sociedad en sí misma. Desde allí, desde el espacio del castigo para acallar las voces, desde el espacio de la opresión y el de la frontera, quienes participan del teatro dialogan y discuten con quienes estamos frente a los contornos amurallados. La cárcel se vuelve un espejo de lo que hay afuera

⁴ De acuerdo con la British Library, la primera edición que se resguarda de las obras de Mr. William Shakespeare data de 1623. Los estudiosos del dramaturgo lo conservan en First Folio. El facsimilar en PDF de First Folio se puede descargar en esta liga <https://onemorelibrary.com/index.php/es/idiomas/ingles/book/english-literature-172/first-folio-2183> La traducción y edición que consulté fue realizada por la UNAM en 2011.

⁵ Australia es de los países con más ejemplos de arte y teatro en prisión. Uno de los ejemplos más antiguos de los que se tiene registro data de 1789 *The Recruiting Officer* por NSW convicts.

de ella. La prisión funciona entonces como laboratorio para despojarnos y descubrir nuestras contradicciones. Las puestas en escena en esta zona de frontera no sólo buscan provocar un regocijo estético, sino que en las tramas que se exponen exista un interés por reflexionar sobre las urgencias sociales (Rivera, 2015) y provocar con ello críticas políticas a fin de exponer y visibilizar las violencias, el poder y desenmascarar al *Ricardo III* que llevamos dentro. Por ello me interesa revisar específicamente las versiones libérrimas que *El Mago* y la *CoArtRe*, adentro y afuera de prisión, ensayan de la tragedia del rey *Ricardo III* de William Shakespeare con un tono político. Ciertamente no todos los casos de teatro penitenciario que existen conservan la tesitura política, pero sí los que son de mi interés. Es decir, aquellas expresiones de la teatralidad que no persiguen el virtuosismo ni actuaciones espectaculares dignas de premios de la academia, sino actuaciones auténticas y crudas que denuncian la falta de justicia y desenmascaran al villano o a la villana que nos habita: nuestro *Ricardo III* particular. El teatro aplicado como paraguas del teatro social, del teatro comunitario y del teatro penitenciario se sale de los recintos convencionales, incluso de la comodidad, y va hacia donde se encuentran los problemas. Es por ello que el tema que me ocupa en esta tesis de doctorado me parece apasionante. ¿No es esto lo que debería hacer el arte político tan necesario en los tiempos que corren?

1.1 Aproximación histórica sobre el acontecimiento teatral en contextos de encierro

Observo que en el teatro carcelario que analizo convergen las propuestas estéticas del teatro entre guerras y posterior a la Segunda Guerra Mundial, como el *teatro pobre* (Grotowski, 1970), del *teatro del absurdo* (Beckett, 2006), del *teatro de la crueldad* (Artaud, 2006), del *teatro épico* de Bertolt Brecht (Benjamin, 1998); (Brecht, 2010) y del *teatro del oprimido* (Boal, 2009), sólo por mencionar algunas formas que marcaron la historia de esta práctica cultural en el siglo XX y que siguen vigentes en nuestros días. Incluso, en estas formas teatrales confluyen elementos del

teatro cabaret (Sotres, 2016) y del teatro posdramático porque los actores penitenciarios y ex internos son co creadores del acontecimiento teatral y buscan tener un contacto directo con el público (Lehmann, 2013).

Llegué a este punto luego de encontrar que en nuestra América y en otros países del orbe, el teatro en contextos de encierro es muy importante para resistir, sobrevivir, enfrentar y criticar los periodos dictatoriales y totalitarios de la histórica contemporánea. El vivir el aquí y el ahora o tener conciencia del tiempo y el espacio obedece a una suerte de desengaño y no sólo de catarsis que, como lo refleja la historia misma del teatro contemporáneo del tercer mundo o del *sur global* (Sousa, 2009), en los periodos dictatoriales y opresivos, ha fungido como una plataforma para la enunciación y para generar epistemologías del sur. Además, el teatro penitenciario que aquí estudio se caracteriza por ser un teatro social que construye un puente o *entre espacios* de libertad entre la cárcel, el espacio público y la audiencia teatral. Estas características, sin duda, fomentan la participación colectiva y horizontal (Proaño-Gómez, 2015) e incluso generar conocimientos situados (Haraway, 1995). Porque este teatro, por su carácter *entre espacial* funciona como puente o incluso como escalera que nos permite ir y venir hacia el adentro y el afuera de la cárcel, comunicar la teatralidad social con la teatralidad poética y dilatar con este andar, con este ir y venir, el *río de pupilas* que advirtió José Revueltas (1969). Incluso, en el espacio carcelario, en el que pareciera impensable la comunicación, se establecen afectos entre quienes participan en una modalidad de teatro comunitario en el que actores, actrices, audiencia teatral y espacios se encuentran. Así, el teatro fortalece el trabajo en colectividad y permite el contacto con *otro/otra/otre/otrx* y con *nosotros/otras/otres/otrxs*, quienes estamos afuera de prisión. En comunidad transitamos por el puente, subimos por la escalera y traspasamos los muros (Proaño-Gómez, Poéticas de la globalización en teatro latinoamericano, 2007).

Precisamente estas particularidades son las que me interesa resaltar en este trabajo. Rasgos que identifiqué por sus movimientos en forma de búmeran, de frontera y de espiral (Belausteguigoitia & Lozano, 2012).

En este recorrido, además de las dos Compañías teatrales *El Mago* y la *CoArtRe*, mencionaré otros momentos emblemáticos del teatro en contextos de encierro. Por ejemplo, en el periodo dictatorial de Augusto Pinochet en Chile, los presos políticos en centros de detención y desaparición eligieron el teatro para resistir al llamado *apagón cultural* (Rojo, 1983). En este contexto, el creador escénico Óscar Castro hizo teatro frente a los *milicos* que lo vigilaban en alguno de los centros de detención y desaparición en los que estuvo (Dorfman, 1979). En México, el muralista David Alfaro Siqueiros (1977), cuando fue recluido en el Palacio Negro de Lecumberri, participó como escenógrafo y dramaturgo del Grupo Teatral de la Preventiva para manifestar dentro de la cárcel lo que era imposible decir afuera de ella. Nelson Mandela (2013) relata en su autobiografía que hizo teatro para soportar su reclusión en la Isla de Robben en Sudáfrica. En ese sitio interpretó a Creonte, el Rey de Tebas, de la tragedia *Antígona* de Sófocles.

Por otro lado, al revisar los documentos sobre la historia del teatro carcelario del primer mundo, encuentro que, en los años 50 del siglo pasado en Alemania, un grupo de presos montó la obra *Esperando a Godot* de Samuel Beckett (2006). En países como Estados Unidos, Australia y Reino Unido, la academia anglosajona sigue el rastro de las obras de William Shakespeare presentadas en prisión. Los resultados de estas investigaciones se exponen en la bienal Shakespeare in Prisons Conference (Shakespeare Behind Bars, s/f).

Más allá de observar lo mejor del primer, del tercer o de otros mundos, que podrían ser objetos de múltiples investigaciones, en este momento me resulta interesante y urgente recuperar

específicamente los acontecimientos teatrales nacidos en contextos de encierro en nuestra América, y en especial *Ricardo III*. Versiones creadas, de muy distintas formas, por dos compañías teatrales de origen carcelario como son *El Mago* y la *CoArtRe*. Por tanto, en este trabajo de investigación, no sólo mostraré reflexiones teóricas sobre el teatro y la prisión, sino que dejaré registro de mis observaciones de los acontecimientos y el rescate de los testimonios extraídos mediante entrevistas en profundidad o semiestructuradas (Álvarez-Gayou, 2003); (Hernández-Sampieri, R. & Mendoza, C., 2018) con las protagonistas de esta historia.

1.2 Propósito y glosario. Hacer propio lo que parecía extraño

Las acciones que llevo a cabo para dar sentido a esta narrativa tienen como primer objetivo entregar una reflexión global de este fenómeno social y escénico como lo sugieren los estudios teatrales (Solórzano, Carlos, Gabriel Weisz et. al., 1999) y reflexionar sobre las nociones de *acontecimiento teatral (convivio, realización teatral), entre espacios (frontera, límite, Estado Nepantla, Mundo Zurdo) y presencias en convivio (audiencia teatral, público, espectadores, espec-actores, spect-actrices)* ante dos versiones de *La Tragedia del Rey Ricardo III*, de William Shakespeare, llevadas a la escena por *El Mago* y la *CoArtRe*. Estas agrupaciones tienen la experiencia de haberse internado en las prisiones mexicanas y chilenas para trabajar teatralmente con personas privadas de libertad. Y en sus espacios culturales —afuera de prisión— trabajan con las personas ex convictas. De tal manera que sus proyectos además de intercambiar saberes ponen a convivir la disciplina carcelaria con la disciplina teatral.

El teatro en contextos de encierro, es decir en cárceles, en centros de detención de migrantes, en establecimientos de salud mental o campos de concentración (Calveiro, 2004), (Goffman, 2001); podría definirse como una estrategia para darle otro significado al espacio opresivo, una alternativa para experimentar de otra forma el punto de quiebre que significa la cárcel y una

práctica cultural que genera potencias de aparición y de diálogo, en el plano de lo político y lo pedagógico, frente al poder y a las diferentes formas de violencia que se exponen en *Ricardo III*, así como en el contexto político, social y cultural de Ciudad de México y de Santiago de Chile, dos urbes de América Latina y el Caribe que han sido atravesadas por el teatro penitenciario —dentro y fuera de prisión—.

Pienso que las compañías de teatro penitenciario que aquí estudio, disponen de la tragedia de *Ricardo III*, de William Shakespeare, como instrumento para filosofar, para pensar sobre el poder y las violencias que conmocionan a la sociedad. En estos espectáculos se asimila la tragedia, que consiste en “hacer propio lo que parecía extraño” (Caso, citado en Zea, 1969, p. 26), para que el Verbo y la acción dramática conviertan a los infractores de la Ley en seres humanos, en personas que se sitúan en el mundo a pesar de estar ocultas en la cárcel, de ser extranjeras sociales o el haber padecido la prisión porque ofendieron a la sociedad con sus actos presuntamente agraviantes.

Hic et nunc el teatro da las pautas de un sistema ordenado para denunciar, provocar y reflexionar. *Ricardo III* funciona como excusa para exponer a la audiencia que se requieren otras formas de organización política y social, y otras epistemologías en diálogo desde el sur global (Sousa, 2009), porque lo que actualmente hay sólo alimenta los deseos del rey. ¿Un rey que ejerce el poder desmedidamente, que quizá podamos identificar con sistemas como el capitalismo, con el neoliberalismo, con las violencias extremas? Nos deja preguntas sobre si es posible llevar a la práctica un modo de organización política horizontal y comunitaria, si este modelo nos permitiría acceder a otras y mejores formas de justicia (Proaño-Gómez, 2015); (Sánchez, 2012). Incluso nos dejan la duda de si es posible apaciguar los deseos del rey y si será posible dejar de alimentar

ese deseo desmedido de poder desbocado. Y cada cual nos muestran formas de encontrar a *Ricardo III* en nuestro entorno. Quizá nos resuelvan la incógnita de quién es *Ricardo III*.

La cárcel, pensada como una frontera, es el límite desde donde se experimenta, por la fuerza del *acontecimiento teatral*, una transformación o transición de un espacio para el castigo (prisión) a *entre espacios* que permiten la aparición de *formas de la presencia* (Taylor, 2017). Pienso en tal *acontecimiento* desde *Los Estudios Teatrales* y *la Filosofía del Teatro II* de Jorge Dubatti (2010).

El investigador argentino aclara que el convivio, la *poíesis* corporal y la expectación son requerimientos esenciales para que se concrete el *acontecimiento teatral*. De manera que los principales realizadores son los actores o actrices —o también conocidos como *cuerpos poéticos*— más la audiencia o público que observa configuraciones metafóricas de la teatralidad social en un espectáculo en vivo de teatralidad poética y en convivio. Es decir, al pensar el teatro desde una perspectiva ontológica y pragmática —así lo sugiere la Filosofía del Teatro— es imprescindible la presencia del actor quien, con su cuerpo, un *cuerpo poético* “lleva adelante la acción” (Ídem, 2010, p. 61) mediante operaciones físicas o físico-verbales y no sólo verbales frente a otros cuerpos que miran la realización de esas acciones metafóricas. De tal suerte que el teatro requiere de cuerpos presentes y en convivio en un espacio delimitado para la teatralidad poética. No importa si estos cuerpos están encarcelados o el espacio está marcado por el *estigma* de la cárcel (Goffman E. , *Estigma. La identidad deteriorada*, 2009). Gracias a la acción teatral, los cuerpos y los espacios se encuentran y se resignifican. De ahí la relevancia que tuvo para mí participar en el Colegio Internacional de Graduados “Entre espacios, movimientos, actores y representaciones de la globalización”. Al participar en los coloquios y seminarios de este grupo de investigación pude enfocar mi investigación hacia la reflexión espacial.

El *acontecimiento teatral* prepara un mundo paralelo al mundo con sus propias reglas que se despliegan gracias a *cuerpos poéticos* en comunión o en presencia *aurática* con una audiencia particular: la de las artes conviviales. De ahí la importancia de rescatar en este trabajo de investigación las experiencias significativas de los *cuerpos poéticos* formados en el oficio teatral dentro de una cárcel, de la dirección escénica y de la audiencia que llamo *presencias en convivio*. En esta tesis doctoral, propongo que estos cuerpos o estas *presencias en convivio* favorecen, en los actores penitenciarios y ex convictos, direcciones escénicas y público, la reconstrucción del propio relato vinculado al poder y a los tipos de violencia que se exponen en *Ricardo III*, y que se reflejan en el contexto político y social de México y Chile contemporáneos con crudeza. De hecho, la actividad teatral no exime a los actores penitenciarios de cumplir sus condenas ni de abandonar la cárcel físicamente, y quizá no borra por completo el *estigma* de haberla experimentado. Con todo, la práctica cultural podría fungir como una alternativa para experimentar de una manera *sui generis* el punto de quiebre que significa la sentencia o el castigo del encierro para la vida de las personas que lo habitan y para las personas que lo habitaron. Un tipo de práctica cultural para cruzar hacia cierto tipo de liberación.

La reflexión teórica y el trabajo de campo en torno a estas adaptaciones de *Ricardo III*—además de que buscan integrarse al estudio de las representaciones de Shakespeare en prisión— buscan un espacio en la cartografía del teatro *canero* en nuestra América junto a diversas experiencias que mencionaré en el apartado de antecedentes y a otras que cada día se suman a estos ejemplos de teatro social.

1.3 El alma y el cuerpo de la tragedia. Pedagogías en espiral y pedagogías del búmeran

La filosofía latinoamericana (Zea, 1969), como el teatro político (Benjamin, 1998) el teatro del oprimido (Boal, 2009) y la Filosofía del Teatro (Dubatti, 2010) aspiran a la emancipación mental, corporal y verbal. Estas propuestas me remiten a las estrategias de reflexión que siguieron Roberto Fernández Retamar (1971) y Silvia Federici (2010), quienes descolonizaron la tragedia shakespeariana –el texto dramático– al encontrar en *La Tempestad* resonancias sobre la cultura de nuestra América y sobre los feminismos latinoamericanos que resisten al capitalismo, al patriarcado del salario y a otras opresiones. Entonces, ¿qué reflexiones genera el *Ricardo III* de Shakespeare en los escenarios teatrales marcados por el encierro? Para efectos de este trabajo de investigación, es interesante que ambas compañías, aunque se presenten en espacios diferentes, tengan en común en su repertorio una adaptación de *Ricardo III*, de William Shakespeare, una obra cuyo tema principal circula en torno al poder y a los tipos de violencia que se ejercen para alcanzarlo. La elección de esta obra en el contexto político, social y cultural contemporáneo de nuestra América llama la atención del público, porque a pesar de que es una obra que fue escrita hace más de 400 años sigue vigente y nos interpela. El personaje Ricardo III, el villano isabelino, se aparece, al menos, en la vida pública, política, social y cultural latinoamericana. Al escudriñar en los contornos de este personaje, ¿qué interpretación o qué traducción hacen los actores penitenciarios sobre *Ricardo III* de William Shakespeare y qué dicen de la cultura de los tiempos que corren? Acorde con las *pedagogías en espiral* de Marisa Belausteguigoitia y Rían Lozano, R. (2012), el aula pensada como ágora al desplazarse al encierro, ¿funciona como un espacio para la indignación?, ¿para la reflexión? Incluso, ¿para el goce? De igual manera, el teatro al traspasar hacia los espacios de frontera, a los espacios cercados donde habitan “los sujetos silenciados considerados menores” (Ídem, 2012, p. 25): los

presos, ¿convocan a mirar, a girar y a contorsionar la cárcel como contenedor de lo inservible? ¿El teatro al viajar a la cárcel ayuda a transformar un espacio que parecía dado e inamovible en uno de enunciación? ¿Cuál es la aportación del teatro en los contextos de privación de libertad y en las personas presas? Estas preguntas me sitúan a analizar este fenómeno desde la crítica cultural. En este marco propongo la noción de *pedagogías del búmeran* para entender la práctica teatral dentro del *dispositivo cárcel* (Deleuze, 1990) y su pretensión de reinserción social. Con la práctica teatral carcelaria en la Penitenciaría de la Ciudad de México observo que el teatro funciona como un dispositivo que arroja a la audiencia a la cárcel: avanza por el puente, traspasa los muros, escala las paredes y siempre regresa como un búmeran. Este mismo dispositivo, *teatro cárcel*, al terminar la función, saca a las participantes de la prisión y los transforma. ¿De qué manera? Y en el caso chileno alcanzo a observar que el teatro introduce a la ficción y arroja a la realidad a los ex internos ahora actores. Es decir, da poder a los ex internos actores de tomar decisiones de definir si en su vida en libertad quieren o no continuar cerca del teatro y así extender las prácticas de conocimiento de sí a sus posibilidades de emancipación y a su vida afuera de la cárcel. Estos episodios me remiten al artefacto búmeran, que al ser lanzado con fuerza para conmocionar a su objetivo de caza y al tocarlo, regresa al punto desde dónde se lanzó. Este tipo de teatro permite, a la manera del teatro épico de Brecht (2010), que la dirección escénica no sólo ofrezca indicaciones para conseguir un efecto, sino tesis para que los actores tomen una posición (Benjamin, 1998), para que reflexionen sobre su entorno, se coloquen, pero siempre situados en la realidad. Un ir y venir hacia dentro y fuera de la cárcel; un ir y venir hacia la ficción y hacia la realidad.

1.4 Compañía de Teatro Penitenciario *El Mago de la Ciudad de México*

En los próximos dos sub títulos explicaré con mayor detalle la importancia que tienen las Compañías de Teatro Penitenciario que estudio en esta tesis. Desde el año 2009, la Compañía de Teatro Penitenciario *El Mago* de la Penitenciaría del DF o de Santa Martha Acatitla es parte de los Proyectos de Impacto Social del *Foro Shakespeare AC* en la Ciudad de México. Gracias a esta mancuerna y a un convenio signado con la Subsecretaría del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México, a cargo del Lic. Antonio Hazael Ruiz Ortega, la Penitenciaría se abrió simbólicamente y físicamente para el público de teatro interno y externo, y a miradas ajenas a los contextos carcelarios. Con ello, el Foro Shakespeare AC, que dirige Itari Marta Mena Abraham, al incursionar en el teatro penitenciario, impulsa la reconciliación, busca reconstruir el tejido social, apuesta por la profesionalización actoral de personas privadas de libertad, quienes, por elección propia, decidieron invertir su tiempo de condena haciendo teatro (Foro Shakespeare, 2019)

La directora y actriz Itari Marta (comunicación personal, 2017) comentó que los convenios firmados con la Subsecretaría del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México (Sub Secretaría del Sistema Penitenciario, 2017), en el marco de los programas de actividades artísticas, culturales y laborales, permite que el tiempo que los internos pasan haciendo teatro —siempre y cuando cumplan con el reglamento de la institución y con la disciplina de la Compañía— se tome en cuenta como horas laborales. Esto significa que la institución penitenciaria reconoce las horas que invierten los actores en el teatro para obtener beneficios como la reducción de condenas y acceso a una remuneración económica por su trabajo teatral. Esta acción genera una economía solidaria (Quijano, 2018). Los internos y el *Foro Shakespeare AC* se unen con la intención de mejorar las condiciones de vida de las personas privadas de libertad y resolver así

las necesidades básicas de los trabajadores del teatro que participan en la Compañía. Para garantizar la subsistencia colectiva, los recursos monetarios se obtienen de la taquilla: recaudan 250 pesos por persona que asiste a las funciones presentadas en el teatro Juan Pablo de Tavira, que se localiza al interior de la cárcel. También obtienen recursos de becas, como la de México en Escena, o al ganar convocatorias de la Embajada Española a través de la Casa de España en México.

Con estas estrategias de solidaridad colectiva, *El Mago* y el *Foro Shakespeare AC* sostienen de forma paralela a la Compañía de Teatro Penitenciario Externa en la que trabajan personas que cumplieron sus condenas y continúan afuera de la prisión sus procesos de formación teatral en las áreas de actuación, dramaturgia, escenografía, utilería, gestión, promoción cultural y otros oficios alrededor de esta actividad. Incluso, algunos de los ex internos vuelven a la prisión para realizar teatro y seguir su formación en este oficio. Los Proyectos de Impacto Social del Foro Shakespeare tienen su propia sede en el Centro Cultural Autogestivo El 77, una casona de la colonia Juárez en la alcaldía Cuauhtémoc, de la Ciudad de México. La Compañía ha compartido su modelo de producción y metodología a otras personas y agrupaciones interesadas por el teatro en prisión. En 2019 realizaron un taller para capacitar a creadores escénicos del estado de Nuevo León y mantienen un Diplomado de Creación Escénica de Proyectos de Impacto Social avalado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) (Foro Shakespeare, 2019).

Además de la versión libérrima *Ricardo III, versión 0.3* (Shakespeare & Compañía de Teatro Penitenciario, 2017), *El Mago* de Santa Martha ha montado dentro de prisión *Cabaret Pánico* (Jodorowski & Compañía de Teatro Penitenciario, 2009); *El Mago Dioz* (Baum & Compañía de Teatro Penitenciario, 2015), una versión dramática de la novela *El Mago de Oz* de Lyam Frank Baum (Baum, 2016); *Esperando a Godot* (Beckett & Compañía de Teatro Penitenciario, 2017),

—obra que se estrenó fuera de la cárcel en el Foro Shakespeare AC—, y *Xolomeo y Pitbulieta* (Shakespeare & Compañía de Teatro Penitenciario, 2018), la adaptación libre de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare fue realizada por Jesús Natanael Pulido, interno en una prisión del Estado de Oaxaca, México, y quien ganó el Premio Nacional de Dramaturgia Penitenciaria 2016, al convertir la tragedia de los “amantes de Verona” en una comedia.

1.5 La *CoArtRe* de Santiago de Chile

En Santiago de Chile, la realización de teatro carcelario alcanzó su mayor exposición luego de la dictadura militar de Augusto Pinochet (1973-1990). Alrededor de 1998, la directora de teatro Jacqueline Roumeau Cresta —Premio Internacional Gramsci por el Teatro en Cárceles 2016 (Corporación de actores de Chile, 2016)— comenzó su labor en el Centro Penitenciario Femenino de Antofagasta para luego seguir el proyecto en las cárceles de hombres de la capital chilena. Consolidó su proyecto en el año 2002, al constituir la asociación civil denominada Corporación de Artistas por la Rehabilitación y Reinserción Social a través del Arte (CoArtRe). Los recursos económicos para la realización de las producciones teatrales y para el pago de quienes integran la CoArtRe se obtienen principalmente por convenios de colaboración que celebran con instituciones públicas, como el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, y la Gendarmería de Chile, y en algunas ocasiones consiguen sus recursos por recaudación en taquilla. Esto último de forma excepcional.

Fue en el Centro Penitenciario Femenino de la provincia de Antofagasta, Chile, que la directora Jacqueline Roumeau Cresta diseñó y aplicó por primera vez su metodología de Teatro Carcelario Testimonial (TeCaTe) que la ha llevado a trabajar con personas privadas de libertad y con los inmigrantes en Chile, otro grupo social vulnerable y discriminado en la región. La metodología TeCaTe consiste en que actores y actrices que asistan a los talleres de teatro puedan improvisar

en un escenario sus propias historias de vida, en un ejercicio que permita la catarsis y la reflexión de su relato personal a la manera del teatro *playback* (Motos, 2015). La intervención se sustenta en el psicodrama (Moreno, 2013). Las fases de esta metodología son: conocimiento, creación colectiva, dramaturgia, montaje, producción y difusión (Pinto, 2013).

La propuesta artística social de la CoArtRe también abarca la prevención, al ofrecer talleres de teatro en escuelas, barrios y centros comunitarios para hablar de acoso escolar, violencia doméstica y drogadicción. Con esta iniciativa de la sociedad civil se busca preparar a las personas privadas de libertad no sólo con teatro, sino con capacitación en oficios, becas sociales y gestión de empleos. La CoArtRe da un seguimiento a los ex internos que participaron en el plan y los apoya para que no reincidan (Ídem, 2013).

Cabe destacar que la CoArtRe tiene el mérito de haber realizado, en el año 2010, el Primer Simposio Internacional de Teatro y Prisión. Un encuentro entre Latinoamérica y Europa, en conjunto con la Compañía AufBruch de la cárcel de Tegel, Alemania, que dirige Peter Attanasow, y con el patrocinio de Goethe Institut de Chile, la Gendarmería y el Instituto Cervantes. Este esfuerzo se vio reflejado en la publicación *Teatro y Cárcel. Reflexiones, paradojas y testimonios* (2013) que ha servido para marcar la ruta hacia una cartografía del teatro en prisión desde Latinoamérica en diálogo con países europeos, en especial con Alemania. El Primer Simposio de Teatro y Prisión (2010) tuvo entre sus objetivos reunir a directores artísticos, compañías de teatro carcelario, académicos y autoridades de América Latina y de países de Europa para conocer los diversos métodos de trabajo; observar las limitaciones que encuentran los creadores escénicos al montar piezas teatrales en contextos de encierro y en condiciones políticas y sociales diversas, además de revisar la trascendencia del trabajo dentro y fuera de la cárcel a fin de generar un intercambio y una red (Kage, 2013)

La CoArtRe tiene un amplio repertorio de Teatro Carcelario Testimonial: *Pabellón 2, rematadas* al interior de la prisión de mujeres de Antofagasta, en gira intra y extra muros por las prisiones de hombres y mujeres del país sudamericano, y en recintos teatrales en el espacio público; *Colina 1: tierra de nadie* (CoArtRe, 2015), puesta en escena con internos del Centro de Cumplimiento Penitenciario Colina 1, de Santiago de Chile. En esta obra, cuando los internos cumplieron sus condenas continuaron su proceso actoral y teatral fuera de prisión. Con *Colina 1: tierra de nadie* la CoArtRe viajó a provincias de Argentina, a ciudades de Brasil y a Madrid, España, donde el grupo de ex internos actores compartió el escenario con el grupo de Teatro Yeses, conformado por internas actrices, en la Casa América, de España. Teatro Yeses funciona desde 1985 en el Centro Penitenciario Madrid I Mujeres, en Alcalá de Henares, bajo la dirección de Elena Cánovas (Cánovas, E. et. al., 2017).

Luego de su participación en la Casa de las Américas vinieron *Amores que matan, Sangre, cuchillo y velorio* (Corporación de Artistas por la Rehabilitación y Reinserción Social, 2017), una obra que trata sobre las atrocidades producidas en el periodo de la dictadura militar de Augusto Pinochet, entre los años 1973-1989; *La ópera de los tres centavos* (Brecht, B. & CoArtRe, 2017), adaptada para musical en la Penitenciaría de Santiago, con más de 30 actores y actrices internas, quienes se presentaron en escena en el marco del Primer Simposio de Teatro y Prisión realizado en Chile; *Terror Im Pazifik* (CoArtRe, 2011), con internos de una prisión de Dresde, Alemania, en el marco del segundo Simposio de Teatro y Prisión, realizado en Berlín; *Torre 5* (Ídem, 2013), una puesta en escena de teatro carcelario testimonial sobre el incendio ocurrido el 8 de diciembre de 2010 en la cárcel de San Miguel, Santiago de Chile, donde fallecieron 81 reclusos. En esta obra actuaron algunos familiares de los presos que perdieron la vida en el incendio.

En 2015, la CoArtRe propuso a la Gendarmería de Chile montar una adaptación de *Ricardo III* de William Shakespeare al interior de alguno de los centros penitenciarios del país sudamericano. Sin embargo, de acuerdo con la directora Jacqueline Roumeau Cresta (comunicación personal, 2017), la Gendarmería rechazó subsidiar el proyecto al interior de la cárcel. Por lo que, ante esta negativa, la directora optó por reunir a un par de ex internos —quienes habían obtenido experiencia en las tablas mientras cumplían sus sentencias—, para representar afuera —en espacios culturales institucionales, como es el Centro Cultural GAM, y en el espacio teatral independiente Fundación Santiago Off— a dos personajes: a Ricardo III y al Duque de Buckingham, en su adaptación de *Ricardo III* de William Shakespeare (2017). Desde finales del año 2017, la CoArtRe es beneficiaria del Programa Otras Instituciones Colaboradoras (OIC) del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de la República de Chile al expandir su campo de acción a los jóvenes, a inmigrantes, a indígenas y a ex internos. Con su método TeCaTe se pone en marcha un proceso de sanación emocional mediante la experiencia artística.

1.6 Teatro aplicado. Teatro de frontera

Es importante insistir que ambas Compañías tienen un *origen* carcelario porque se formaron en un contexto de encierro e incluso ambas se asumen como compañías de teatro penitenciario. Sin embargo, sólo la Compañía de Teatro Penitenciario *El Mago* continúa activa dentro de prisión, mientras que la *CoArtRe*, aunque sigue produciendo obras, lo hace fuera de la cárcel. No obstante, decidí analizar el caso de la *CoArtRe* porque su origen es interno al centro penitenciario, ambas trabajan *Ricardo III* y su contigüidad con el afuera carcelario complementa mi trabajo, ya que me permite explorar el funcionamiento de este tipo de iniciativas fuera de los espacios carcelarios aunque su *origen* esté marcado por la institución total (Goffman E. , 2001).

Con la exposición de estos proyectos colectivos de prácticas culturales intento vislumbrar los contrastes y los claroscuros del teatro *canero*. En definitiva, *El Mago* y la *CoArtRe* —aunque presentan asimetrías crono tópicas y de tipos de participantes— buscan conmocionar la realidad carcelaria y dotar de herramientas escénicas a las personas sentenciadas para sobrellevar la cárcel, y a las ex convictas para afrontar su retorno a la libertad.

Asimismo, la Compañía de Teatro Penitenciario *El Mago* y la *CoArtRe* tienen características en común: son organizaciones sin fines de lucro que confían en que el teatro es una herramienta artística para la transformación social; buscan que las personas internas y ex convictas se hagan responsables de su toma de decisiones dentro y fuera de la cárcel; buscan prevenir el delito; preservan los derechos culturales de las personas privadas de libertad y comparten herramientas teatrales como estrategias para evitar la reincidencia. Al momento de generar la dramaturgia escénica, ambas Compañías parten de la escucha activa de las historias de vida relatadas por las actrices y los actores formados en prisión, testimonios que luego se convierten en textos susceptibles a ser adaptados a otros textos dramáticos preexistentes, como es el caso de *Ricardo III*, o simplemente se crean montajes basados en los testimonios recogidos (Itari Marta Mena, comunicación personal, 2017); (Jacqueline Roumeau, comunicación personal, 2017).

1.7 Organización del manuscrito

Para tratar de reflexionar en torno a este planteamiento, la tesis está organizada en cuatro Capítulos, con una Introducción y Conclusiones. En la *Introducción. Drama hacia la libertad* hago una síntesis de las ideas más potentes de la reflexión, mis apuestas teóricas y presento la organización general del manuscrito. En el *Capítulo I. Emblemas de la teatralidad poética en contextos de encierro* presento algunos de los antecedentes, datos interesantes y estudios previos de la investigación, porque no soy la primera en investigar sobre teatro penitenciario, sino que

me adhiero a otras investigaciones que se han interesado en el t3pico desde diferentes puntos de vista. Destaco la importancia que ha tenido el teatro durante los periodos dictatoriales y de gobiernos opresores en M3xico y Chile.

En el *Capítulo II. El problema de la c3rcel: modernidad, capitalismo y colonialismo* explico el nudo te3rico de la tesis, los conceptos que orbitan el tema de estudio a manera de glosario: *acontecimiento teatral* (Dubatti, 2010); *formas de la presencia* (Taylor, 2017); *entre espacios* (Lefebvre, 2013); (Anzaldúa, 2015) y la fuerza de los cuerpos en convivio. Recurro a la propuesta de *El Arco Iris del Deseo* de Boal, A. (2009) y la Filosofía del Teatro (Dubatti, J. 2010), y desmenuzo los conceptos que se engloban en la noci3n de *entre espacios*, porque pienso que al haberme enfrentado como espectadora e investigadora a estos *Ricardo III*, la c3rcel fue resignificada al pasar de un espacio de castigo a un *espacio est3tico* o *tablado* (Boal, A., 2009) en el caso de M3xico. Mientras que, en el caso de Chile, el que la CoArtRe haya montado su *Ricardo III* fuera de la c3rcel permiti3 que los ex internos se enfrentaran con sus propias limitaciones y tomaran decisiones sobre si el teatro estaba al servicio de ellos o si ellos estaban al servicio del teatro.

En el *Capítulo III. Apuntes sobre la tragedia del Rey Ricardo III: la espectacularizaci3n de los poderes y las violencias. Impacto, sorprendo y doy miedo* hago una revisi3n de las herramientas metodol3gicas que fueron utilizadas para realizar la investigaci3n en la Ciudad de M3xico y Santiago de Chile. En este punto me refiero al espect3culo *Ricardo III, versi3n 0.3* producido por la Compañía de Teatro Penitenciario *El Mago*, dirigida —desde el año 2009— por Itari Marta Mena Abraham en la Penitenciaría del DF, ubicada en la Alcaldía de Iztapalapa, Ciudad de M3xico. La adaptaci3n de la tragedia se encuentra en la cartelera de la capital mexicana desde el año 2011 en el teatro Juan Pablo de Tavira, al interior de la prisi3n. La mayoría de los actores de

El Mago cumplen sentencias. El trabajo de campo en torno a *Ricardo III*, versión 0.3 se llevó a cabo mediante las técnicas de la observación participante, la entrevista con siete personas privadas de libertad que hacen teatro, a la directora escénica, al primer co director de *Ricardo III*, a tres actores ex convictos que continúan sus procesos de profesionalización teatral, y a una parte de la audiencia —dos mujeres y dos hombres— que participaron en el año 2017. Además, se efectuó un registro audiovisual del fenómeno escénico. Aquí sólo compartiré una selección fotográfica del archivo donde se observan los actores en acción. En este capítulo me enfoco únicamente en revelar los hallazgos de las entrevistas realizadas en México y cómo se correlacionan con el marco conceptual propuesto.

En el *Capítulo IV. Ricardo III, aquí y ahora. La cárcel está en todas partes* presento los detalles del trabajo de campo realizado en Santiago de Chile con la Corporación de Artistas por la Rehabilitación y Reinserción Social a través del Arte (CoArtRe), dirigida —desde 1998— por Jacqueline Roumeau Cresta. *Ricardo III* de la CoArtRe se presentó únicamente en el Festival Internacional de las Artes Escénicas Santiago Off y el Festival Lo Mejor de GAM del Centro de las Artes, la Cultura y las Personas Gabriela Mistral de Santiago de Chile en los años 2016 y 2017, respectivamente, con dos actores ex internos, de la Ex Penitenciaría, como protagonistas. Durante el trabajo de campo se realizó una observación del acontecimiento teatral y se sostuvieron entrevistas con dos ex internos actores, con dos miembros de la CoArtRe, con la directora y con una espectadora durante una presentación realizada en el marco del Festival Lo Mejor de GAM en el año 2017. Al sumar este acontecimiento, me acerco al funcionamiento de este tipo de iniciativas fuera de los espacios carcelarios, aunque su *origen* haya sido intramuros. La aproximación me permite observar los estigmas que deja la cárcel en las personas que la sobrellevaron.

Es importante señalar que mi redacción intenta utilizar un lenguaje incluyente en la medida de lo posible. Por otro lado, busco proteger la identidad de quienes me compartieron sus memorias. Para referirme a los actores internos mexicanos entrevistados uso algunos nombres de los personajes de la obra *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, y en algunos casos utilizo sus sobrenombres. Porque, ciertamente, las personas entrevistadas me dieron su autorización verbal para precisar sus nombres. Sin embargo, no tengo una autorización por escrito. Por tal motivo no podré revelarlos. De tal suerte que expongo entrevistas en Ciudad de México con Vladimiro, Pozzo y Estragón; Rafael Sencillo, David Ruco, MC Mimo y Mandi. En el caso de los ex internos actores uso su nombre de pila: Javier, Antonio e Ismael. Entrevisto a la directora Itari Marta Mena y al primer co director de la Compañía de Teatro Penitenciario El Mago, Luis Sierra. Incluyo entrevistas con dos espectadoras y dos espectadores: Sandra, Sarahí, Quetzali y Rafael. Para reportar el caso chileno, me refiero a los ex internos por su primer nombre Ronald y Emilio. A los miembros de la compañía los llamo Vladimir y Carlos. A la directora Jacqueline Roumeau y a la espectadora Teresa. En las Conclusiones adelanto algunas ideas que podrían impulsar más investigaciones a partir de la información recolectada y de mi propuesta de investigación teatral desde las Ciencias Sociales y las Humanidades. Finalmente añado las páginas correspondientes a la Bibliografía a fin de que sirvan de guía para quienes se interesen en este tópico.

2. Capítulo I. Emblemas de la teatralidad poética en contextos de encierro

En este capítulo expongo los antecedentes de mi investigación hacia una cartografía del teatro *penitenciario*. Presento una muestra de los dispositivos pedagógicos, teatrales y artísticos con estrategias estéticas como la poesía, la música, la literatura, la pintura, la danza, el fanzine, talleres sobre sexualidad, maternidad y feminismos dentro de los contextos de encierro. Grupos independientes e institucionales que existen al interior de las prisiones y que son realizados por artistas, activistas, académicas y profesoras quienes no están encarceladas, pero invierten su interés y su tiempo para acompañar a las personas internas en los espacios de reclusión. Busco también generar una reflexión que visibilice de qué formas el teatro y la prisión se espejean y nutren. Analizo la prisión como un escenario de frontera para la construcción del sujeto político a partir de una aproximación del trabajo teatral del muralista David Alfaro Siqueiros en Lecumberri y del director de teatro Óscar Castro en los campos de detención y desaparición en Chile. Además, presento una entrevista con una de las figuras del teatro penitenciario en México más importantes, me refiero a Maye Moreno, la dramaturga interna en el Centro de Reinserción Social Femenil de Santa Martha Acatitla, quien reflexiona sobre el espacio y el tiempo, y me permite pensar, desde los feminismos, la situación precaria en la que viven las mujeres en prisión. Incluso, el encuentro con ella me invitó a pensar que el teatro no ha irrumpido con tanta fuerza como lo ha hecho en cárceles de hombres, ¿por qué?. Incluso, hasta en las cárceles los hombres gozan de mayores privilegios que las mujeres porque la mujer que llega a la cárcel siempre será una *maldita* aunque demuestre lo contrario. El encuentro con Maye me permitió comprender en qué situación se encuentra el panorama teatral penitenciario; para previsualizar las tensiones y las pasiones en torno a este arte y lo que podría encontrar al momento de enfrentarme con los internos actores. También, incluyo una entrevista con el “padre del teatro

penitenciario”, Jorge Correa, quien define cuáles son las características más importantes de su metodología. Finalmente, me detengo a presentar la importancia que tiene para los países de habla inglesa el recuperar las obras de William Shakespeare que se han montado en prisión.

2.1 Lo *canero* en Latinoamérica: estrategia de resistencia, lucha política y expresión

La investigadora mexicana Iyalli López (2017) en su tesis de maestría en torno a la configuración cultural penitenciaria define: “Lo canero implica una forma de resistencia, terreno de autonomía, estrategia contingente y expresión marginal. Es un modo de ser y de hacer, completamente ingenioso y creativo” (p. 32). En este modo de hacer ingenioso y creativo en el contexto *canero*, en la *tumba* o en el *tambo*, los trabajos y datos interesantes que anteceden a mi proyecto de investigación los encuentro principalmente —sin ser este un trabajo histórico propiamente— en la historiografía del arte contemporáneo de México, en la historia del teatro latinoamericano y en la historia de las prisiones.

Según Villegas, J. (2005), desde la segunda mitad del siglo XIX en América Latina surgieron los primeros dramaturgos con pensamiento social que cuestionaron y criticaron la falsedad de los valores, la corrupción, la escala de los regímenes políticos, los abusos del poder y las condiciones sociales negativas de ese tiempo. Uno de esos creadores es José Martí en Cuba con su llamado “Teatro mambí”. Con su poema dramático *Abdala* representó lo afrocubano, y en su drama indio *Patria y Libertad* (1877), Martí denunció la esclavitud que ejercían los españoles sobre los negros y la necesidad de una liberación colonialista y una unidad americana. Aquí un fragmento de *Patria y libertad*, de José Martí (1877).

Martino: (Colocándose al frente del pueblo.) ¡Soy la oveja
Que se revuelve indómita ante el lobo
Y exánime y atónita lo deja

Con el arma de Maipú y Carabobo.
 Soy de Hidalgo la voz; soy la mirada
 Ardiente de Bolívar: soy el rayo
 De la eterna justicia, en que abrasada
 América renace,
 Desde las fuentes en que el Bravo nace
 Hasta el desierto bosque paraguayo!
Don Pedro: ¡Oh!, ¿quién eres?
Martino: ¿Quién soy? ¡Mira en mis ojos
 De un gran pueblo la cólera despierta,
 Rendidos ya tus pabellones rojos,
 América feliz, Castilla muerta!

Así José Martí, desde el siglo XIX, visibilizaba un tipo de artista político que desde su trinchera exponía los abusos del poder, los encierros del colonialismo y las opresiones que trajo consigo la explotación. Otros dramaturgos que exploraron una voz dramática social fueron Daniel Barros Grez en Chile, José María Samper en Colombia, Alberto Bianchi en México, Nicanor Bolet Peraza en Venezuela, entre otros (Villegas, J., 2005, p.123-124).

2.2 La *cana* y la protesta política. Siqueiros, un dramaturgo desde el panóptico

Otra de las grandes cárceles y encierros, que ha despertado resistencias incontenibles ha sido la Guerra Fría. Su impacto en Latinoamérica constituye otro hito interesante en el que los discursos teatrales buscaban unirse a las luchas sociales y políticas contra hegemónicas mediante la creación colectiva (Ídem, 2005, p. 176). El muralista David Alfaro Siqueiros creó escenografías y dos obras de teatro durante su reclusión en el Palacio Negro de Lecumberri por el delito de disolución social, falta que se tipificó en la Segunda Guerra Mundial para enjuiciar a los espías nazi-fascistas (Alfaro, D. 1977); (Vázquez, J., 2013); (Comisarenco, D. 2017). Siquieros creó sus obras teatrales *encanado* en Lecumberri. Recordemos que el Palacio Negro fue el nombre popular que recibió la Prisión Preventiva de Lecumberri. Una prisión construida en el periodo dictatorial de Porfirio Díaz por Miguel Quintana, Antonio López Cotija y Antonio M. Anza que

abrió sus puertas en 1900 y cerró en 1976 luego de la fuga de Alberto Sicilia Falcón, presunto narcotraficante que puso en evidencia la corrupción de las autoridades del penal que permitieron la construcción de un túnel⁶ por donde escapó. Al cierre de Lecumberri, los internos fueron trasladados a otras prisiones como a la Penitenciaría del DF o de Santa Martha Acatitla que se había construido en 1957 por el arquitecto Ramón Marcos, precisamente para despresurizar la Penitenciaría de Lecumberri. Los primeros reclusos llegaron a la Penitenciaría de Santa Martha en 1958.

Hoy en día, Lecumberri funciona como Archivo General de la Nación (ANG), el estilo arquitectónico es de tipo panóptico que significa “todos visibles” y viene de las raíces griegas *pan* y *optikos*. La autoría del diseño se atribuye al filósofo y jurista Jeremy Bentham en el siglo XVII. Esta arquitectura penitenciaria europea buscaba que la vigilancia partiera del centro, desde una torre, hacia afuera o hacia la periferia. Se creía que al centralizar la vigilancia desde un punto más alto se podría tener control absoluto sobre el movimiento de los presos y ellos a su vez no sabrían la identidad de quien los observaba, pero se sentirían vigilados todo el tiempo. Desde la torre, los celadores observaban cada movimiento, cada acción de los internos en sus celdas, incluso sus sombras. El panóptico funcionó porque los internos se sabían vigilados, porque el vigilante se introyecta en el preso, porque desde una torre de vigilancia y de control alguien observa, pero no se conocen la identidad de quien observa. Lo que ahora podríamos identificar también en el espacio público con las cámaras de vigilancia, de monitoreo y la geolocalización. El sistema penitenciario que se aplicó para mantener el orden y la disciplina en su interior fue el Sistema Crofton o irlandés. Este sistema de reclusión progresivo constaba de varias etapas, la primera de aislamiento en la celda para que la persona sentenciada hiciera un análisis de lo que

⁶ Otro túnel también fue construido en 2016 para que se fugara Joaquín Guzmán Loera de Centro de Reinserción Social Federal Núm. 1 o de “La Palma”. Hasta el momento el Cefereso 1 no ha sido cerrado.

había hecho, luego de trabajo y el tercero de libertad condicional. Pero el sistema penitenciario Crofton no funcionó. Al poco tiempo hubo sobrepoblación, vejaciones y malos tratos por parte de los custodios.

Las crujiás del Palacio Negro estaban organizadas de acuerdo a la tipología de los delitos. La A era para presos reincidentes. La B para delitos sexuales. La C para comisionados a talleres. La D para lesiones y homicidio. La E para robo. La F para delitos contra la salud. La H para internos de nuevo ingreso. La I para delitos patrimoniales. La M para activistas. La N para conductas no rehabilitables, y castigos y acciones dentro del penal. La O activistas y presos extranjeros (AGN, 2018). Es de subrayar que el activismo era considerado un delito y se integraba en la distribución espacial de categorías del crimen o acto delictivo.

En el pabellón O de Lecumberri estuvo preso David Alfaro Siqueiros, identificado como el Preso Número 46788, y quien cumplió cuatro años de una condena de ocho que le había impuesto la llamada Quinta Corte Penal de México por órdenes “de muy, muy arriba” (Alfaro, D. 1977). Esta acción pretendía enviar un mensaje a los líderes de movimientos sociales para que evitaran la disidencia política. En el México de 1960 se vivían tiempos de fuertes protestas públicas.

Destaca la huelga nacional de los ferrocarrileros. En ese tiempo, el Gobierno de México que presidía Adolfo López Mateos respondía con violencia hacia cualquier tipo de movimiento social. Estas movilizaciones y dinámicas represivas por el gobierno federal fueron antesala de la Matanza de Tlatelolco en 1968. Entre otros personajes perseguidos por el gobierno, el escritor José Revueltas estuvo preso en Lecumberri, desde ahí escribió la novela *El Apando* (1969), y en la colonia penitenciaria *Las Islas Marías* escribió la novela *Los muros de agua* (1941).

El Palacio de Lecumberri, la colonia penitenciaria de *Las Islas Mariás*⁷, entre otras, fueron prisiones que se construyeron en el porfiriato; la cárcel de San Juan de Ulúa fue conocida en este periodo de la historia de México como “la cárcel particular de Don Porfirio”. Estas tres prisiones tuvieron gran importancia como dispositivos para ejercer el poder (García, S., 1995). David Alfaro Siqueiros (1977) cuenta en sus memorias que cuando estuvo preso en Lecumberri, el director de la Penitenciaría, el general Carlos Martín del Campo, “declaró textualmente que dentro de su cárcel se podían decir las cosas que era imposible manifestar afuera” (Alfaro, D. 1977: 548) e invitó a los reclusos a escribir obras de teatro para ser representadas por el denominado Grupo Teatral de la Preventiva, donde Siqueiros fungió como escenógrafo y “dramaturgo furtivo” (Ídem 1977, p. 548). En noviembre de 1960 y julio de 1961 realizó dos escenografías. La primera se trata de dos biombos de cuatro hojas para la obra *El licenciado no te apures*, una tragicomedia en dos actos, cinco cuadros y un epílogo que caricaturizaba a los llamados “coyotes”, pseudo abogados que lucraban con el dolor de quienes no podían pagar un abogado con cédula profesional. Estos “coyotes” se caracteriza(ba)n por su indolencia al prometer a los reos una libertad que *a priori* no podrían tramitar porque no estaban facultados para hacerlo. *El licenciado no te apures* se estrenó el 15 de noviembre de 1960 en el llamado Teatro Morelos de la Penitenciaría de Lecumberri. Las revistas *Proceso* y *Siempre* reportaron el

⁷ A propósito, en un acto simbólico, el pasado 11 de marzo de 2019, el presidente de México Andrés Manuel López Obrador cerró la colonia penitenciaria *Las Islas Mariás* para convertirla en el Centro de Educación Ambiental y Capacitación de Niños y Jóvenes Muros de Agua-José Revueltas. Ante el cierre de los centros Aserradero, Laguna del Toro, Morelos y Bugambilias de las *Islas Mariás*, la investigadora en prisiones Ruth Villanueva Castilleja (2018), criticó que se cerrará una de las prisiones mejor calificadas por el Diagnóstico Nacional de Supervisión Penitenciaria de la CNDH y se mantenga abierta la cárcel peor calificada de México, que se prefiera el régimen cerrado en lugar de un régimen abierto y sin problemas de hacinamiento como lo eran las *Islas Mariás*. Y como si hubieran leído la crítica, el pasado 30 de septiembre de 2019, el gobierno de Nuevo León cerró El Centro Preventivo y de Reinserción Social Topo Chico de Monterrey luego de 76 años de operación. Se trasladaron más de 5 mil internos a otras prisiones. Se va a demoler la construcción penitenciaria para convertirla en archivo general del Estado de Nuevo León y en centro cultural, social y deportivo. Estos cierres y demoliciones ¿coinciden con propuestas de apertura de otro tipo de cárceles? ¿Qué hay del hacinamiento que provoca su cierre?

acontecimiento. Uno de los biombos fue cedido por Siqueiros a Paul Antebí y luego fue donado al Archivo General de la Nación (AGN) el 16 de octubre de 1986, según consta en un Acta de Incorporación del biombo por donación en resguardo del AGN, de acuerdo con los facsimilares de la exposición permanente “Siqueiros. Encarcelar la llamarada”. Y el otro biombo fue comprado en 2015 por el Gobierno de México a la Casa de Subastas Morton. El propietario de la pieza era Christian Marie Antoine Gilly. El gobierno pagó la cantidad de 6 millones 160 mil pesos por la pieza (Comisarenco, 2017). La segunda obra de teatro en la que Siqueiros participó como escenógrafo fue *La ruta del rebelde sin causa*, una sátira sobre los nuevos ricos de México, obra que fue censurada. Ambas dramaturgias fueron escritas por el dramaturgo interno Roberto Hernández Prado, quien también fue autor de *El Cochambres* (Ídem, D. 2017, pp. 48-49), y quien fue asesorado por Fernando Wagner, fundador del teatro universitario en México y probablemente del teatro carcelario en el país, según consigna el investigador y editor teatral Édgar Cevallos en una entrevista que dio al periodista Francisco Morales (2015). En el Centro de Documentación de la Sala de Arte Público Siqueiros se encuentra el archivo de una obra original escrita por David Alfaro Siqueiros cuando estuvo en Lecumberri titulada *Brasa Viva*, firmada el 25 de enero de 1960. Siqueiros la llamó un drama simbólico y poemático revolucionario. También planeó otra pieza llamada *Triglodita*, “una farsa o caricatura teatral, con mucho de pantomima” (Alfaro, D. 1977: 549), en el que aparecen los personajes: Trigloditas, Mazmorras y Traspies (pp. 549-552). Ninguna de estas obras se ha llevado a escena por el momento (Ídem, D., 2017: 49). La investigadora del arte Dina Comisarenco rescató esta información principalmente del archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros que funcionó como centro de solidaridad internacional por la libertad cuando el muralista estuvo preso en

Lecumberri. En el libro *Me llamaban el coronelazo (memorias)*, David Alfaro Siqueiros (1977), sobre la creación artística en prisión expone:

13. Quienes no han estado en la cárcel, y concretamente en el Palacio Negro de Lecumberri, hoy cárcel preventiva del D. F., piensan que los reclusos gozamos de una oportunidad extraordinaria de tiempo para poder realizar lo que queramos. Esto es completamente falso. En primer lugar, tratándose de la creación artística, el estado de ánimo, la moral del preso, es un factor positivamente contrario a toda producción. El que consigue hacer algo tiene que realizarlo sobre la base de un esfuerzo tremendo de voluntad (pp. 534-535).

Moverse en la cárcel para hacer teatro requiere de fuerza de voluntad, identificó Siqueiros (1977), e incluso como una fuerza extraordinaria para resistir. Podríamos decir entonces que el teatro en prisión es una forma de resistencia y de voluntad. ¿Qué ejemplo emblemático encuentro en Santiago de Chile?

2.3 Teatro para sobrevivir al apagón cultural chileno. Óscar Castro y la Compañía de Teatro *Aleph*

La voluntad y la resistencia fueron dos capacidades básicas para afrontar la dictadura en Chile, los textos de la revista *Araucaria de Chile* lo comprueban. Esta publicación trimestral que circulaba en Latinoamérica, entre 1978 y 1989, era producida en el exilio durante el gobierno de La Junta o la dictadura de Augusto Pinochet que tuvo lugar entre 1973 a 1990. En ese periodo de autoritarismo ningún cambio o reforma política, económica, social o cultural podría emanar de la sociedad sin la autorización del presidente, ningún movimiento social podría llevarse a cabo sin que sufriera la represión del Estado. Paradójicamente, en 1980 —durante el periodo antidemocrático en Chile— se promulgó la Constitución Política de ese país, vigente hasta la fecha. Esta Constitución fue encargada a la Comisión Ortúzar en 1973, después del Golpe de Estado, para borrar del sistema toda figura socialista (Tijoux, 2011; Hunneus, C. 2005). En el

Número 6 de 49 de *Araucaria de Chile*, en una entrevista al director de la Compañía de Teatro Aleph —aún activa— Óscar Castro relató —desde su exilio en Francia— cómo fue su quehacer teatral colectivo mientras estuvo preso en Chile, junto a su hermana, en Villa Grimaldi, Tres Álamos, Puchancaví y Ritoque, Campos de Concentración que funcionaron durante el Golpe Militar que derrocó a Salvador Allende. La Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) era la encargada del funcionamiento de estos espacios de reclusión y opresión. En esa etapa oscura de la historia de Chile y del llamado “apagón cultural”, el arte escénico llenó de vida el tiempo que transcurría lentamente dentro de los campos de concentración durante los viernes culturales donde participaban presos: “querían vernos destruidos, enfermos, que no pensáramos más en el marxismo, o en la izquierda. Pero no lograron nada. Y cada acto nuestro lo demostraba [...]” (Dorfman, A. 1973, p. 132). Las palabras que no debían pronunciarse en las actividades de los viernes culturales dentro de los campos de concentración eran: “marxismo, revolución, fascismo y salvador” (ídem: 133). La prohibición de estas palabras propició que en las obras de Castro se usara el lenguaje irónico, sarcástico, para poder compartir la crítica al sistema porque “el humor como instrumento de combate lo hemos usado siempre” (Dorfman, A. 1973). En las obras se decían verdades entre líneas sobre la tortura, los desaparecidos y la libertad.

Al respecto, Dubatti, J. (2012) seguido por Escobar, W. (2017) coinciden que el teatro en contextos dictatoriales buscaba quebrar el aislamiento que se imponía desde el poder (p. 211). De acuerdo con Rostollan, C. (2018 aun sin publicar), durante el periodo del totalitarismo en Chile, los presos políticos generaron estrategias artísticas de resistencia como el teatro, el cual se convirtió en un espacio de lucha colectiva, un ejercicio escénico que sirvió para suspender la máquina concentracionaria, como estrategia de oposición a la institución total para restaurar la

identidad y contra el llamado “apagón cultural” chileno que devino con la dictadura de Augusto Pinochet.

Según algunos documentos recuperados en el sitio Memoria Chilena de la Biblioteca Nacional de Chile, después del golpe de Estado, la actividad escénica se detuvo. En el periodo dictatorial, los intereses de puesta en escena estaban volcados en recuperar a los clásicos o en realizar malas copias de las comedias musicales estadounidenses que eran caras y sin valor estético. En este sentido, el ensayista chileno Grínor Rojo (1983), quien también escribió en *Aracauria de Chile*, reveló que de 1973 a 1975 hubo un silencio escénico. Fue en 1975 que, según el crítico, comenzó el despertar del teatro chileno luego de la censura. Para esa época serán importantes los trabajos de agrupaciones teatrales universitarias e independientes, incluso, hay datos que refieren que el teatro chileno tuvo un parteaguas con la aparición del grupo de Teatro Experimental: “El teatro es una de las artes que primero y con más entereza responden al nuevo clima de cuestionamiento, reactivación y recuperación cultural” (1983, p. 76). Rojo, G. (1983) detecta que en este periodo el público no es una “muchedumbre abstracta, pasiva y sin cuerpo” (p. 79), sino un cómplice, un amigo íntimo que “escucha más allá de las palabras y ve más allá de los gestos; descifra, incluso, los silencios. Palabras, gestos y silencios se constituyen finalmente en una forma de lenguaje rebelde, desalienado y en pugna con el lenguaje del fascismo” (p. 80). De acuerdo con Rojo, G. (1983), antes del Golpe de Estado, el teatro chileno era potente y diverso en la escena latinoamericana. Pero, después de la toma de La Moneda, el gobierno de Pinochet persiguió a artistas, entre ellos a gente de teatro aficionado y popular, se cancelaron espectáculos, se incendiaron recintos y se persiguió directamente a los artistas contrarios a la ideología del régimen, hubo emigración de compañías teatrales completas como Teatro del Ángel, Teatro Aleph y Compañía de los Cuatro, y las compañías como Teatro Ictus y El Túnel, que El

Gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende había impulsado. En otros países de América Latina desde los años 50 del siglo XX se desarrollaba un teatro de investigación acción participativa. Ejemplos de este tipo de teatro son: Grupo de teatro El Galpón, Uruguay, 1951, que intervino en barrios populares y crearon su propia dramaturgia. Los integrantes de este grupo de teatro fueron perseguidos por la dictadura. El Teatro Experimental Penitenciario de Punta Carretas de Uruguay, grupo dirigido por Ángel Morales, un recluso que realizaba teatro de investigación acción *in situ* para mostrar los problemas de la prisión. Las jornadas de Teatro Abierto en Argentina, en las que los artistas presentaron a la dictadura sus cartas credenciales estéticas y políticas. También generaron el surgimiento de una dramaturgia nacional de resistencia a la dictadura para discutir sobre temas que antes eran prohibidos” (Escobar, W., 2017, p. 211). El teatro documento, el teatro guerrilla, el teatro de agitación, el teatro de propaganda y el teatro campesino son herramientas pedagógicas para el aprendizaje y la reflexión (Ídem, 2017: 212).

2.4 Prácticas culturales y sus protagonistas en México, Chile y otros escenarios

Entre algunos de los trabajos de investigación que anteceden al mío, encuentro a Sarkis, P. (2014) y *La práctica teatral en contextos penitenciarios: aproximación etnográfica al estudio de un taller de teatro carcelario realizado en sector módulos de la experiencia de Santiago de Chile*. Una investigación que se enmarca en un Estudio de la Universidad Católica de Chile sobre prácticas teatrales en escenarios no tradicionales. Esta investigación indica que la CoArtRe de Jacqueline Roumeau es un proyecto de teatro independiente, y señala a el Colectivo Sustento de Penélope Glass, como un proyecto avalado por el Programa de Arte Educador del Departamento de Reinserción Social de la Gendarmería de Chile (GENCHI). Ambos, asegura Sarkis, P. (2014) son los referentes chilenos más importantes de teatro carcelario. Además, la etnografía de Sarkis,

P. (2014) relata cómo se organizan los talleres de teatro que imparte Fabián Escalona en el Centro de Detención Preventiva de Santiago Sur, ex penitenciaría. Entre las conclusiones más destacadas, la investigadora chilena detalla que falta unir esfuerzos entre los estudiosos del arte y las instituciones carcelarias para potencializar y fortalecer el arte en prisiones.

Asimismo, la tesis de licenciatura en llega a la pedagogía crítica por casualidad, que entienden que su proyecto es de teatro social, con una metodología horizontal y participativa. En las entrevistas con los miembros de la compañía relata que los internos encuentran en el teatro un espacio de auténtica libertad, un espacio de pertenencia y de afectos.

Por otro lado, en México, de acuerdo a informaciones personales (2017) obtenidas en entrevistas con el director y actor Jorge Correa (considerado por la Unesco como “padre del teatro penitenciario”, y fundador de la Compañía de Teatro Penitenciario junto al criminólogo Juan Pablo de Tavira, en los años ochenta, en el Reclusorio Oriente y en la Penitenciaría de Santa Martha Acatitla) asegura que existe una diferencia entre el teatro penitenciario de otros grupos y el que él realiza. El primero, explica, es el que hace el Foro Shakespeare con la Compañía de Teatro Penitenciario El Mago que, si bien es un teatro que sobrepasa las barreras del adentro y del afuera como ejercicio en el que se profesionaliza al interno como actor, quienes lo hacen *lucran* con ellos al cobrar una cantidad monetaria por cada función para exhibirlos como “imita monos” ante la sociedad. En cambio, defiende que el teatro penitenciario que él realiza, denominado *Liberarte*, tiene un grado de dificultad mayor porque se expresa únicamente en Centros Federales de Readaptación Social (Ceferesos) y cárceles de máxima seguridad en México como lo es el Altiplano o en su tiempo lo fue la colonia penitenciaria de *Las Islas Mariás*. Lugares donde se encierra a personas que son consideradas “bestias y abortos de la naturaleza” por su alta peligrosidad. Jorge Correa (2017) asegura que, en algunas de estas

prisiones, los internos viven en celdas de 3 por 3 y pasan gran parte de sus días sin hablar lo que reduce su capacidad de lenguaje y motricidad. Por lo que el director de teatro considera que su metodología los libera.

El proyecto *Liberarte* es institucional, es decir, es una actividad que deben tomar de manera obligatoria todos los internos elegidos por el Consejo Técnico Interdisciplinario de los Ceferesos, implementado con el aval de la Comisión Nacional de Seguridad. La primera puesta en escena de *Liberarte* fue *Hamlet*, de William Shakespeare, la cual se realizó de manera gratuita en el Cefereso 12 de Guanajuato para público externo, en el marco de la edición número 42 del Festival Internacional Cervantino (2014). Jorge Correa define que su método denominado Sistema Teatral de Readaptación y Asistencia Preventiva (1990), se nutre de las ideas de Diderot, Grotowski, Artaud, Barba y Brecht. Su taller busca rescatar hombres en un “laboratorio de vida” para fortalecer el trabajo en equipo, acabar con el temor al contacto con el otro, promover un liderazgo positivo, empatía, seguridad, retentiva, conciencia del tiempo y el espacio. El director remarca que la gran diferencia del teatro penitenciario que otros grupos realizan y el que él orienta es que el teatro penitenciario es el teatro de la desesperanza y el dolor que se experimenta en la cárcel, es un teatro hecho por y para internos que no necesariamente persiguen la crítica a las instituciones ni a las personas ni a la sociedad entera. Las obras de Jorge buscan sanar el alma, reconciliar a las personas consigo mismas, no buscan culpables por sus actos ni buscan ganancias económicas.

Efectivamente el teatro penitenciario en Ceferesos de México es un teatro impenetrable en el que no es tan fácil abrirse a los externos porque el control de seguridad no lo permite. Correa asegura que su teatro penitenciario no busca quedar bien con los de afuera, sino que funciona como llave

para abrir las rejas del corazón, de la mente y el espíritu de quienes moran en la cárcel. Lo que piensen los de afuera no es lo más importante para el producto final que él persigue.

En este contexto, Castro, O. (2016), invita a pensar la cárcel en clave educativa y coincide con Jorge Correa en que el teatro es una figura pedagógica que tiene el poder de abrir el dispositivo. Con los ejercicios teatrales en la Penitenciaría de Santa Martha se da acceso a las personas privadas de libertad a propuestas teatrales y a propuestas educativas formales y no formales. Las cárceles son para cuidarnos de ellos o para cuidar de ellos, se pregunta Castro, O. (2016, p.103) y lanza la propuesta: “¿qué pasa cuándo cambiamos y pensamos en las cárceles como lugares para cuidar de ellos y no para cuidarnos de ellos?” En este sentido, el teatro en prisión como la educación formal y no formal en ese contexto podría considerarse como una práctica pedagógica que dignifica al otro (Castro, 2016, p. 104) porque el teatro atenúa los efectos negativos que deja la cárcel, una pedagogía del búmeran, un golpe de ida y vuelta.

En este proceso de investigación conocí directamente a otros grupos y propuestas como el *Concurso Nacional de Teatro Penitenciario* que celebra la *Fundación Teatro Interno* en el marco del *Festival Internacional de Teatro de Bogotá*, la *Fundación Voz de Libertad del Reclusorio Oriente* y del *Centro de Readaptación Social Femenil de Santa Martha Acatitla* en la Ciudad de México, la Organización No Gubernamental (ONG) *Mujeres tras las rejas* en la Unidad No. 5 del Instituto de Recuperación de Mujeres y en la Unidad Penitenciaria No. 3 del Instituto de Detención de hombres de la provincia de Rosario, Argentina; *Mujeres en Espiral: sistema de justicia, perspectiva de género y pedagogías en resistencia* de la UNAM en el Centro Femenil de Readaptación Social Santa Martha Acatitla de la Ciudad de México; la Colectiva *Hermanas en la Sombra*, del Centro Federal de Reinserción Social de Atlacholoaya, Morelos; la iniciativa de la Facultad de Arte Teatral de la Universidad del Azuay, *Teatro Tras Barrotes* del

Centro de Rehabilitación Social Regional Sierra, Centro, Sur del Ecuador; el *Grupo de Teatro Libertario* del Cereso para mujeres de Aguascalientes, el *Colectivo de Artes Escénicas EL RENO* del Reclusorio Norte con apoyo de *Teatro Sin Frontera*, entre otros. Con esta aproximación se podrían sentar las bases para crear la cartografía del teatro penitenciario en la región.

2.5 La explosión de las mujeres encarceladas. El encuentro con la dramaturga Maye Moreno

Al revisar estimaciones del *International Center for Prison Studies* (2017; 2018), que recoge datos estadísticos provenientes de países democráticos, registro que en términos relativos —en Estados Unidos— por cada 100 mil habitantes hay 655 hombres y 65.7 mujeres en prisión de una población de 323.90 millones de habitantes. En la zona del continente americano identificada como América Central registro que en El Salvador hay 604 hombres y 58.4 mujeres en prisión por cada 100 mil habitantes de una población de 6.41 millones. México, que también se encuentra ubicado en la zona de América Central, de acuerdo con esta clasificación, es el penúltimo de la lista con 164 hombres y 8.8 mujeres en prisión por cada 100 mil habitantes de una población de 124.43 millones de habitantes aproximadamente. En América del Sur, el país que más encarcela es Uruguay porque 321 hombres y 17.0 mujeres están prisión por cada 100 mil habitantes de una población de 3.45 millones. Estas cifras sólo nos ubican en un universo estimado de 11 millones de personas y contando que entran y salen de prisión a nivel mundial cada día.

Estos datos estadísticos muestran que el país democrático especialista en “prisionización” masiva a nivel mundial es Estados Unidos, país donde, de acuerdo con estadísticas de la *Prison Policy Initiative* (2018), en el periodo de 1978 a 2015, la población de mujeres en prisiones estatales en Estados Unidos aumentó 834 por ciento. Es decir, a más del doble respecto a los hombres

encarcelados. Y en América Latina El Salvador y Uruguay son de los que más encarcelan a pesar de su acotada población respecto a países como Estados Unidos, México o Brasil, que sobrepasan los 100 millones de habitantes.

Estas cifras muestran números, pero no cuentan alguna historia de los sentenciados. Así entonces, de acuerdo con este informe, las Américas están atravesadas por el hiperencarcelamiento. Sobre los centros de reinserción social para mujeres, el género sigue definiendo a estos espacios. El principal criterio de criminalización en las sociedades de *tolerancia cero* a la delincuencia se centra en elevar los estereotipos; es decir, los “componentes clasistas, racistas, etarios, de género y estéticos” de las personas (Zaffaroni, E. & Alagia, A., 2005). Por ejemplo, al observar centros de reinserción social para mujeres se experimenta la desolación, el abandono y la separación familiar.

En relación con este asunto, cuando hice mi trabajo de campo en la Penitenciaría del *DF (sic)*, observé que las mujeres no suelen abandonar a su familiar en las cárceles de hombres. Las vi desfilar hacia la puerta de la Penitenciaría del Distrito Federal cargando bolsas enormes de plástico y tela, pesadas, llenas de recipientes con la comida que al interno le gusta y vestido limpio para él. Ellas también visten sus mejores galas, y los niños y niñas que las acompañan sonríen. Las mujeres que visitan a los hombres en las cárceles se organizan y viajan, desde cualquier punto de la ciudad o del país para que ellos se sientan acompañados. ¿Por qué no los abandonan? Si bien esta investigación no se ocupa de las cárceles de mujeres, ellas son un eslabón muy importante para que el teatro en prisión suceda. Con esta tesis, busco dar mínima identidad, sólo sus contornos, a un micro porcentaje de estos números mediante algunas historias de personas privadas de libertad que han padecido la cárcel y que adentro de esos espacios de frontera conocieron el teatro.

En este contexto, es muy importante recuperar el trabajo de la interna dramaturga Maye Moreno, del Centro de Reinserción Social Femenil del Complejo Penitenciario de Santa Martha Acatitla. Su más reciente obra *Casa Calabaza* (Moreno, M., 2016) fue ganadora del Premio Nacional de Teatro Penitenciario 2014 que convoca, desde hace 25 años, la Secretaría de Gobernación y la Secretaría de Cultura de México. Además, fue publicada por la revista especializada de teatro *Paso de Gato* y fue llevada a escena por el Colectivo El Arce y Denisse Anzures en el Centro Cultural de teatro independiente Carretera 45 de la Ciudad de México y en el Centro Cultural del Bosque.

Por ello, el domingo de resurrección del año 2017 entrevisté a Maye Moreno. En la entrevista me confirmó que con *Casa Calabaza* rinde declaración y comparte con los espectadores las razones que la llevaron a Santa Martha. En un texto narrativo que se convirtió en un texto dramático. En 2017, Maye había cumplido 11 años de una condena de 26. En ese mismo año, la dramaturga interna salió de la prisión, por algunas horas, para ver montada por primera vez a los personajes de su obra *Casa Calabaza* con actores profesionales. A pesar de que Maye Moreno tuvo que volver al encierro, su obra tuvo una larga temporada de funciones con lleno total en cada presentación en el espacio independiente Carretera 45, un lugar con aforo para 30 personas que tuvo que ser adaptado para recibir a 50. En 2018 tuvo temporada en el Centro Cultural Helénico y en el Centro Cultural del Bosque. En la obra, los personajes mantienen un conflicto con el poder, en especial con la madre y la idea de la “familia natural”.

De aquel encuentro con Maye Moreno vale la pena recuperar algunos momentos importantes de mi ingreso al Centro de Reinserción Social Femenil Santa Martha Acatitla para entrevistarla. Me recibió don Víctor, de la Sub Secretaría del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México, y sin más preámbulo que el saludo y la presentación le pregunté que cómo es la situación de los

penales de hombres y de mujeres en la ciudad⁸. Don Víctor explica que la situación está difícil, que el ambiente está tenso en los reclusorios de la ciudad por la revelación de unas imágenes que exponen lo que “todos sabemos”: venta de drogas, extorsiones telefónicas, golpizas que los custodios les dan a los internos que no pagan la cuota por pase de lista. Y, sobre las cárceles de mujeres, dice que en Santa Martha están mejor que las mujeres de Tepepan porque allá hay muchas internas psiquiátricas, ancianas olvidadas y enfermas. Falta mucho por hacer con las mujeres. Están olvidadas, abandonadas. En cambio, vas a la “Peni” y a los “reclus” de hombres y hordas de familiares van a visitar a los señores.

Una funcionara interrumpe el discurrir de don Víctor para luego indicarme que no voy a poder entrar al área común porque el memorándum que envió la subsecretaría sólo dice que podremos entrar a la oficina de la directora. Don Víctor repara en decir que si queremos después le damos nuestros datos para invitarnos exclusivamente a ver los murales y las “cosas que hacen las muchachas”. Y cierra con una frase que no olvido: “Gracias por invertir tiempo de sus vidas con ellas”.

Al ingresar al área de controles, recupero algunas de las frases que emiten las custodias en tres garitas que existen antes de llegar a la oficina de la directora.

Su credencial. Apúntese en el libro de visitas. Firme aquí. De dónde viene. A dónde va. Su hora de entrada 11:00 horas. No pierda este pase de entrada. Présteme su brazo derecho para aplicarle la tinta. Sólo con esta ficha roja va a poder salir. Si la pierde no puede salir... No es broma... Deje su credencial. Pase a la revisión. Levante las manos. ¿Sólo trae plumas y libros? Adelante. Cerca del área de visita íntima se encuentra la oficina de la directora. La secretaria y el asistente de la directora tienen indicaciones precisas del área de seguridad que sólo pueden estar en la oficina de la directora.

⁸ Lo que aquí expongo no es literal, sino que corresponde a mis notas de trabajo de campo, ya que no pude introducir ninguna grabadora de audio, sólo libreta y pluma.

En la oficina de la directora me reciben con un botellín de agua, chocolates y “muéganos”, dulces típicos mexicanos. Desde adentro y desde la oficina de la dirección del Centro de Readaptación Social Femenil de Santa Martha Acatitla la barda perimetral de ese espacio carcelario no es gris como se ve desde afuera. A lo lejos se ven los muros de la cárcel pintados con paisajes marítimos, horizontes donde hay bosques, algunas escaleras y están plasmados unos ojos, unas miradas que se concentran en el cielo. En las paredes hay aves detenidas que sin embargo dan la sensación de que en cualquier momento podrían volar. Un pasaje en forma de caracol recibe a la visita y esa espiral es el único camino que llevará a las internas, algún día, hacia la calle. Las internas de Santa Martha comenzaron a colorear los muros desde el año 2008 con el acompañamiento de *Mujeres en espiral: sistema de justicia perspectiva de género y pedagogías en resistencia* de la UNAM. El primer mural que pintaron se llama *El grito* y lo hicieron precisamente en la enorme escalera en espiral que desciende al patio grande, que asciende a la libertad, que da nombre y sentido a las *Mujeres en Espiral*: “[...] el caracol grita: tratar a las mujeres y sus supuestos delitos con perspectivas jurídicas, legales, visuales, que nos reduzcan a los cercos y encierros en las mentes de jueces y mi(ni)sterios públicos” (Belausteguigoitia, M. & Mujeres en Espiral, 2013, p. 111).

En un pizarrón hay información sobre el número total de internas y sus nacionalidades. Argentina 1, Colombia 13, Corea 1, España 1, USA 0, Francia 1, Honduras 2, Hungría 1, Nicaragua 1, Salvador 1, Venezuela 3, China 1, Perú 1. Extranjeras 27. Población total 1340. Maye aparece para recibir a las visitas inesperadas, al director, a la productora de *Casa Calabaza*, y a unas periodistas que nunca se presentaron con Maye, pero no fue necesario, Maye trató a estas periodistas como si las conociera desde siempre. Maye está vestida de azul, eso la hace distinguirse como una interna sentenciada, calza un tenis blanquísimo, su mirada parece

triste, su sonrisa se mantiene constante en un punto del piso, su cara sin maquillar, su cabello rizado y delgado. El día amenazaba con volverse caliente. Cielo despejado en la región más transparente del aire. Maye aparece con un suéter azul. Sus manos que sudan protegen a *El elefante desaparece* y *La caza del carnero salvaje*, de Haruki Murakami (2016), y *Besar al detective* de Elmer Mendoza (2015) que le entregué como muestra de agradecimiento por permitirme entrevistarla.

Con el estreno de su obra *Casa Calabaza*, Maye Moreno se ha convertido en una dramaturga de culto que ingresa a los círculos teatrales con el respaldo de la crítica y dramaturga Esthela Leñero y del dramaturgo y editor Jaime Chabaud. La obra tiene un tono violento en el que aparecen personajes impositivos que están enojados con la vida que les tocó vivir. Son personajes insatisfechos y coléricos. La obra pone en entredicho las virtudes de la familia, hace una crítica a las instituciones, pone en evidencia el abuso, la deficiencia en la atención a la salud mental, critica el abandono de la niñez, el abuso de la autoridad familiar y la moral en turno.

En 2017, Maye, de 44 años, con formación universitaria en biología, estudiosa de los reptiles y los parásitos, y ahora dramaturga, gusta del cine, las matemáticas, el teatro, y algún día le gustaría viajar a África para realizar trabajos de conservación. Tiene experiencia en escritura creativa y feminista con la Colectiva *Hermanas en la Sombra* y además ha colaborado en las actividades pedagógicas, artísticas, activistas y de arte acción que desde 2009 realiza *Mujeres en Espiral: sistema de justicia perspectiva de género y pedagogías en resistencia* de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). De aquella breve entrevista realizada en 2017, recupero las respuestas en torno a la escritura, el espacio y a cómo había sido su experiencia de salir de prisión para ver montada una de sus obras en el Centro Cultural Carretera 45 de la colonia Obrera:

Vivan y mueran tres veces y escriban. Es el secreto. El espacio más importante de la cárcel es el espacio mental interior. Desde el momento que me avisaron que iba a salir a ver la obra me sorprendió ver una casita antigua muy parecida a mi casa (la casa calabaza). Llegamos cuando no había nadie. Subí las escaleras. Vi los cuadros, el espejo, toda la escenografía y yo quería que apagaran las luces porque no quería que nadie notara que estaba ahí. No me atrevo a voltear a ver a mi compañero de junto. Fui acompañada de Natasha (su esposa). Las preguntas que me hacían los asistentes giraban en torno a la culpabilidad y al hecho atroz que había cometido. Dije que fue por la resiliencia que había logrado superarlo. El encuentro con el público completaba el análisis. Dos o tres días estuve pensando mucho en ese encuentro y en ver la obra. Cuando uno escribe una obra no imagina hasta qué punto puede llegar o hasta dónde va a llegar la obra. Ver las lágrimas de la custodia le daban sentido a todo. Le daba realismo al final. El día del estreno la custodia fue un personaje de la realidad que irrumpió en la ficción... llora por lo que ve. Quiere llevar a sus hijos. Aunque siempre estuve acompañada de la custodia me eché un “mierda” con los actores.



Ilustración 1. Escena de la obra Casa Calabaza.

Maye define que el espacio mental es el más importante cuando se experimenta la cárcel y revela que el arte, en este caso el teatro, convoca a la catarsis y a la reflexión sobre las acciones que llevan a las personas a experimentar la cárcel. El teatro, incluso, conmueve a las custodias, las internas extramuros que estudió Goffman (2008), al identificarlas también como personas encarceladas. El teatro, de acuerdo con Maye, es una oportunidad para decir la verdad. Ese día Maye lucía triste porque al día siguiente su esposa Natasha, luego de 10 años de encierro, saldría libre: caminaría por primera vez por la escalera de espiral. El encuentro con Maye me reveló la necesidad de hacer investigaciones en centro de reclusión de mujeres. Mis investigaciones no pueden pasar por alto los problemas que explotan en las prisiones de mujeres. El encuentro con Maye fue significativo porque su testimonio demuestra que el teatro en contextos de encierro es una acción cultural para resistir, pero solo será posible si hay voluntad de mirar y contabilizar que las actividades de las mujeres en el encierro se reducen a una feminización y domesticación de las mujeres. Los talleres de migajón, rafia, chocolate artístico, madera country, popotillo (entre otros muchos) les permiten matar el tiempo y reproducir inalterablemente motivos religiosos y motivos imaginarios de películas principalmente de Walt Disney.

2.6 El nacimiento de una nación y de cómo Shakespeare pervive en la cárcel

Investigaciones fuera de la región de América Latina y el Caribe sobre el tema que me convoca a reflexionar en esta tesis provienen de países anglosajones como Australia (fue colonia penitenciaria de ultramar), Inglaterra y Estados Unidos. En estos países se está generando una cartografía para detectar qué obras de teatro basadas en textos dramáticos de William Shakespeare se están realizando alrededor del mundo. El lingüista Rob Pensalfini, de The University of Queensland, en Brisbane, Australia, es uno de los académicos que ha seguido la

pista del programa de reinserción social “Prison Shakespeare” surgido en cárceles australianas y que se ha diseminado en otras prisiones del orbe.

Rob Pensalfini, investigador en comunicación y en artes, asegura que Shakespeare ha sido representado por más de 400 años, y refiere que en Australia el uso del teatro como programa de rehabilitación se remonta a finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX. En este tenor, *Our Country's Good* de Timberlake Wertenbaker (1988), una obra dramática que fue traducida al español por Héctor Álvarez con el título *El bien del país* (2018) y que estuvo en temporada en el Foro Shakespeare y en el Centro Cultural Teatro 1 en México a finales de 2018, es una obra dramática que fue llevada por primera vez a la escena en *The Royal Court Theatre*, de Londres, Inglaterra, en 1988. La obra se basa en el estudio histórico y sociológico sobre el nacimiento de Australia: *The Fatal Shore* de Robert Hughes (1986), y en la ficción histórica *The Playmaker* (1987) de Thomas Keneally, datos que se recogen en un artículo de Sara Freeman (2017) publicado en el portal de la British Library.

Según la crítica teatral Sara Freeman (2017), *Our Country's Good* cuenta la historia de cómo Nueva Gales del Sur, Australia, se pobló por marinos del ejército británico y por convictos. La pieza dramática critica el autoritarismo que caracterizó a los colonizadores, y revela cómo los convictos encuentran en el teatro una alternativa para sobrellevar el dolor, la injusticia y la separación de sus seres queridos. La dramaturga realiza un ejercicio de teatro *dentro del teatro* para reflexionar sobre el poder que tiene éste para lograr un cambio social y la transformación de los individuos. Sara Freeman (2017) detalla:

In 1788 the First Fleet of 11 British ships landed in Australia and founded a penal colony, settled by over a thousand people, prisoners and free. Many of the prisoners served seven- or 14-year terms and then became citizens of New South Wales. Distilling and transforming both historical studies such as Robert Hughes’s *The Fatal Shore* and historical fiction such as Thomas Keneally’s *The Playmaker*, *Our Country's Good* takes up the story of how a group of these prisoners rehearsed and performed a production of

George Farquhar's city comedy *The Recruiting Officer* to commemorate the birthday of King George III. Two hundred years after the First Fleet's arrival, Wertenbaker created a piece of epic theatre that probes the divide between authority and transgression (Párrafo 2).

Entonces, según la dramaturga Timberlake Wertenbaker, con su obra *Our Country's Good* intenta rastrear el nacimiento de una nación y el origen del teatro carcelario como herramienta para la transformación social. El investigador Rob Pensalfini (2015) y el especialista en teatro aplicado Michael Balfour (2004), de Griffith University, Australia, sugieren que el teatro en prisión es tan antiguo como la cárcel misma. De acuerdo con Rob Pensalfini, siguiendo a Michael Balfour, relata que los primeros reportes documentales sobre teatro en prisión se registran a mediados del siglo XX:

In terms of formal (sanctioned) performance, Samuel Beckett's *Waiting for Godot* was first produced by prisoners in 1953 in Lüttringhausen Prison, near Wuppertal (Germany), less than a year after its premier production in France (the translation was done by one of the prisoners), and also had a much-celebrated production in San Quentin Prison (California) in 1957 (Pensalfini, R., 2016, p. 8).

Las investigaciones australianas también afirman que presos políticos del mundo como Nelson Mandela, o como lo sugiero en esta investigación al referirme a David Alfaro Siqueiros, recurrieron al teatro para soportar el encierro. En su autobiografía, Nelson Mandela (1994) relata que durante su reclusión en la Isla de Robben en Sudáfrica, los responsables de la prisión permitían que los reclusos realizaran actividades deportivas y artísticas, entre ellas el teatro:

Nuestras producciones eran lo que podríamos llamar minimalistas: carecían de escenario, decorado y vestuario. No disponíamos de otra cosa que palabras. Sólo participé en unas cuantas obras, pero interpreté a un personaje memorable: el de Creonte, rey de Tebas, en la *Antígona* de Sófocles (p. 326).

Según Pensalfini, Italia es el país que mantiene más acciones teatrales dentro de la cárcel. Sobre este punto, de acuerdo con información obtenida en conversaciones personales (2015) con el

director de teatro carcelario Fabio Cavalli, hay evidencia de que en Estados Unidos —a finales de los años 50 del siglo XX— apareció en la escena teatral el actor, director y dramaturgo Douglas Rick Cluchey, quien había sido sentenciado originalmente a cumplir una cadena perpetua en la prisión de San Quentin, California, por robo a mano armada. Mientras Cluchey cumplía parte de su sentencia se dejó impactar por las obras de Samuel Beckett. La primera puesta en escena que vio dentro de la cárcel fue *Esperando a Godot* (1952) montada por *San Francisco Actor's Workshop*.

Rick Cluchey tocado por el ánimo de los internos que querían generar un trabajo propio en su paso por la prisión logró consolidar un grupo de teatro que se convertiría luego en *San Quentin Drama Workshop*, y desde ahí montaba sus versiones del autor de *Final de Partida*. Al ser puesto en libertad bajo palabra en 1966, Cluchey continuó haciendo teatro con obras no sólo de Samuel Beckett, sino de Jean Genet, Harold Pinter y Eugene O'Neill. Fue hasta 1975 que se encontró, cara a cara, con el dramaturgo y director de origen irlandés Samuel Beckett durante la estancia de éste en Berlín, Alemania, donde además de consolidar una amistad, pusieron en escena *La última cinta de Krapp*, y *Esperando a Godot*. Rick Cluchey falleció en 2015.

Es preciso señalar que esta información fue corroborada en el libro *The Work of Poverty: Samuel Beckett's Vagabonds and the Theater of Crisis* de Lance Duerfahrd (2013), y en notas periodísticas de Edward Helmore (2016) publicadas en el periódico *The Guardian*. Los académicos australianos refieren que también hay registro de teatro en prisión en campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial. Estudiosos del teatro desde la psicoterapia como Jacob Levy Moreno han usado el psicodrama como estrategia de recuperación para sobrevivir a la cárcel y a otros problemas de la vida cotidiana.

En Estados Unidos se realizan investigaciones muy interesantes, como la etnografía crítica de Deborah Royals (2016), de la Universidad de Carolina del Norte, sobre *The Justice Theater Project (JTP)*, una propuesta de teatro comunitario y proyectos performáticos que nacen en el seno de una comunidad franciscana en Carolina del Norte en Estados Unidos. Propuestas escénicas que intervienen en correccionales. Entre los temas que JTP aborda en sus obras dentro de prisión se encuentra la reflexión en torno a la pena de muerte. El proyecto se sostiene en la teología de la liberación y los proyectos sociales de la Iglesia católica en Estados Unidos. Usan la metodología teatral de Bertolt Brecht, Augusto Boal y Dwight Conquergood. Entre los objetivos de JTP se encuentran mover a las comunidades para impulsar el diálogo, la acción, la dignidad y la solidaridad.

La investigación/acción *Living Shakespeare at the lasing correctional facility, Kansas: Rehabilitation and re-creation in action* del director de teatro estadounidense S. Cox (2016), de la Universidad de Kansas, examina el proceso de producción Living Shakespeare, proyecto inspirado de Shakespeare Behind Bars de correccionales de Kentucky y Michigan, Estados Unidos, uno de los tantos programas de teatro que ofrecen las asociaciones civiles de arte en prisión en Estados Unidos. De acuerdo con el investigador y director escénico, el teatro en las prisiones inspira un cambio positivo en las personas encarceladas, transforma su comportamiento, promueve el pensamiento crítico, previene la depresión y les permite reconectarse con la comunidad.

Como hemos observado, el fenómeno de teatro en prisión en América Latina y en otras regiones del mundo es vasto, es una práctica inserta en los programas de reinserción social de los centros penitenciarios y una herramienta de lucha contra la opresión. Es de interés para los estudios sobre el teatro y la *performance*, en especial para el teatro aplicado o el que explora las

experiencias escénicas que van más allá de lo estético, aquellas experiencias que atienden las urgencias sociales y provocan con su puesta en acto —frente al público— una crítica al sistema. Generalmente, las experiencias son realizadas fuera de los espacios destinados para el teatro convencional o el teatro tradicional, incluso se abren hacia dónde se encuentran los problemas como hospitales, manicomios, “villas miseria”, asilos de ancianos, centros de detención de migrantes y prisiones, por ejemplo. Estas prácticas escénicas —también conocidas como de teatro participativo o de teatro comunitario— trastocan, interrumpen y alteran el espacio y el tiempo en el que se desenvuelven para transformar al espectador pasivo en un espectador activo. Por ejemplo, en la dramaterapia y en el teatro *playback* se involucra al espectador. Las situaciones teatrales surgen de las vivencias, recuerdos y testimonios del espectador mismo. Por supuesto que la *performance*, alejada de las rigurosidades de la producción teatral controlada, también acude al llamado y aprovecha sus recursos escénicos y su hibridez con las artes visuales para torcer los espacios, y afectar a los espectadores como es el caso de La Lleca Colectiva en México. Con estas prácticas, los actores y los espectadores, y todos aquellos involucrados en la producción teatral o *performática*, ponen al teatro y a la *performance* al servicio de la sociedad y trabajan *in situ* para intentar cambiar las hegemonías políticas y sociales (Prendergast, M; Saxton, 2009) (Taylor, D., 2011) (Motos Teruel, T.; Ferrandis 2015).

El auge por promover las obras del dramaturgo inglés en las cárceles a nivel global ha generado la bienal “Shakespeare in Prisons Conference” (2014; 2016; 2018). En este sentido, este trabajo no sólo contribuye en el estudio del teatro carcelario y en el estudio del fenómeno de Shakespeare en prisión. Dado que —en este momento histórico— *Ricardo III* es la obra que resuena en los dos proyectos de teatro de origen carcelario en ciudades latinoamericanas en los que me enfoco, la Compañía de Teatro Penitenciario El Mago, en la Ciudad de México,

principalmente y la CoArtRe de Chile, sino que contribuye al señalar un vacío en los estudios de este tipo porque —si bien se han hecho esfuerzos por recuperar la voz de los hacedores, de acuerdo con lo que pude explorar a lo largo de esta investigación— los espectadores quedan fuera de la discusión. Por ello, sigo las recomendaciones de los teatrólogos Jorge Dubatti (2010) y Marco de Marinis (2005), y del semiólogo Ronald Barthes (1994), quienes consideran que al tomar en cuenta la voz de quienes cierran el círculo creativo se pueden enriquecer, aún más, este tipo de investigaciones.

2.7 Las pasiones humanas a escena desde tiempos inmemoriales

En la perspectiva de la escuela positivista criminológica que considera que el sujeto infractor es un enfermo o un desadaptado social —una postura contrapuesta a la perspectiva garantista criminológica— encuentro una conferencia de Enrico Ferri, jurista italiano, creador de la sociología criminal, quien, en el siglo XIX, se interesó por estudiar a “Los delincuentes en el arte” (1990). El autor considera que el delito y la locura eran ramas del mismo tronco. En este sentido, me parece interesante recuperar algunos de sus razonamientos, fuera de las pasiones que provocó el derecho positivista que influyó en movimientos como el fascismo, el nacional socialismo o el franquismo. Me interesa la postura de Enrico Ferri porque, en el siglo XIX, mostró que para los dramaturgos y para los narradores de la novela negra de su tiempo, las notas periodísticas de temas judiciales, de hechos violentos y de sangre permiten que dramaturgos y narradores, especialmente, representen en sus obras las violencias individuales y colectivas. El autor italiano observa que las violentas y las monstruosas pasiones humanas interesan a los artistas en general, identifica que la tragedia griega se desarrolla entre el homicidio, el incesto y el parricidio. A partir de su lectura de la Biblia sugiere que el incesto es el origen impuro de la

humanidad. Detecta que la sinergia que se da entre arte y la ciencia ayudan a entender la vida y las relaciones humanas. Y añade, “el arte se adelanta a la ciencia, ha descrito las demencias mucho antes que ella” (idem, p. 37). Desde la criminología positivista, Enrico Ferri en su afán por clasificar, distingue a cinco tipos de delincuentes: el nato, el loco, el pasional, el de ocasión y el delincuente por hábito adquirido. Esta clasificación la obtuvo luego de revisar la obra de William Shakespeare, y en su lectura halla que el dramaturgo recogió en sus dramas la psicología del delincuente. “La descripción psicológica más genial y aún insuperable del delincuente nato: Macbeth, del delincuente loco: Hamlet, y del delincuente pasional: Otelo” (Ferri, E., 1990, p. 37). Resalta que los homicidios de Shakespeare son legendarios. Según sus observaciones, en el derecho penal los personajes arquetípicos creados por Shakespeare tipifican a los homicidios. “Los anales judiciales están llenos de ejemplos que atestiguan la verdad de la escena shakespereana” (Ferri, E., 1990, p. 41). Entre sus proposiciones definió que las personas que delinquen se salen de la cotidianidad del honrado, transgreden las normas por incomodidad del status quo. En este sentido me parece interesante resaltar que Enrico Ferri encuentra en las obras de Shakespeare el pretexto para crear su tipología de delincuentes y formas psiquiátricas. En un pie de página de su conferencia en torno a los delincuentes en el arte, según Ferri, si seguimos a los personajes de Shakespeare encontramos que hay

A) delincuentes fisiológicos, capaces de arrepentimiento como Wolsey, Enrique VIII y Buckingham de Ricardo III. B) Los delincuentes incapaces de arrepentirse como Yago, Otelo y Antonio, de la Tempestad. C) Por ocasión como Otelo y Macbeth. D) De ocasión como Claudio y Ángel, de Medida por medida. E) Por inadaptación al ambiente social Shylock, de El Mercader de Venecia y Edmundo, de El Rey Lear. F) Delincuentes brutales, necios y engreídos como Calibán de La Tempestad. G) Delincuentes políticos como Julio César. (Ferri, E., 1990, p. 37).

Respecto a la Nosografía clínica de los tipos shakespeareanos encontramos

A) Amencia aguda: Ofelia. B) Tristimanía: Hamlet. C) Misanropía: Timón de Atenas. D) Paranoia con delirio de persecución: Macbeth. E) Locura de los celos: Otelo. F) Locura religiosa y política: Juana de Arco. G) Demencia agita: Rey Lear. H) Excitación maniaca: Lady Macbeth. I) Debilidad Mental: Ricardo III. (Ferri, E., 1990, p. 37).

Por otro lado, la cárcel —como la iglesia y los centros de trabajo— es un instrumento de poder porque tiene el proyecto “de normalización, de control y dominación, [la cárcel] un sirviente del Estado para mantener su hegemonía” (Cunjamá, E. & Ordaz, D., 2012, p. 11). Desde la criminología garantista, Zaffaroni, E. R. (2013) define que el poder punitivo es el más temible porque mientras la moral ataca al pecado, el derecho penal ataca al delito. Reflexiona que el Iluminismo dio cabida al derecho penal liberal que provocó el surgimiento del despotismo ilustrado, es decir, “todo la para el pueblo, por el pueblo, pero sin el pueblo” (p. 56). Bentham, el creador del panóptico, desde el utilitarismo, buscaba introyectar al vigilante en la crujía del delincuente, sin embargo, los presos se las ingenian frente al panóptico para interrumpir la vigilancia. El teatro como medio para alcanzar la reinserción social, ¿es posible? Ciertamente, el teatro construye una nueva relación entre el presunto delincuente y la sociedad. Delincuente, estado, delincuente, familia podrían relacionarse de otra manera. El teatro permite vivir otras vidas, representar lo que ya no se quiere ser. Liberarse de la propia cárcel mediante el teatro, ¿a esto nos conduce llegar a las prisiones? La cárcel rompe con lo vínculos sociales y familiares. ¿El teatro restituye los vínculos? Fortalecer vínculos entre la familia, la sociedad y el estado, ¿es lo que buscamos con todo esto?

3. Capítulo II. El problema de la cárcel: modernidad, capitalismo y colonialismo

En este apartado, además de reflexionar sobre el problema de la cárcel, expongo los conceptos de *acontecimiento teatral*, *entre espacios* y *presencias en convivio*. Mi investigación llega en un momento en el que se experimentan problemas graves en materia de prisiones en México, en Chile y el resto del mundo. La prisión pensada como una construcción globalizada bajo el dominio del poder punitivo separa, rechaza e invisibiliza del espacio público a las personas que presuntamente consumaron delitos o lesiones que pusieron en peligro la vida, la integridad física y psíquica, la propiedad de terceros, y al Estado sin una causa justa, de forma planeada o por omisión, descuido o imprudencia.

Por su mal comportamiento, las personas detenidas reciben una sanción: la pérdida de su libertad ambulatoria por algún tiempo o en algunos casos con cadena perpetua o con pena de muerte, lo que deviene en la anulación de sus vínculos familiares y sociales, incluso en una *muerte social*, como lo refiere Elena Azaola (2019).

En términos espaciales, acudo a la noción de *entre espacios*, concepto central que estudia el Colegio Internacional de Graduados (CIG) “Entre Espacios. Movimientos, actores y representaciones de la globalización”, grupo universitario académico de México y Alemania que muestran interés por el proceso existente entre los espacios (inter/subjetivos, nacionales, internacionales, públicos, privados). Este grupo identifica que el espacio es una noción dinámica y cambiante y no fija ni estática. Propone que el espacio es una construcción, es decir que se crea mediante prácticas sociales y culturales que están en transformación y movimiento continuos. Desde esta perspectiva, los *entre espacio* no son fronteras creadoras de binarios ni división fija. Al respecto, Lefebvre, H. (2013) arguye que el urbanismo modela los intereses políticos y económicos del capitalismo. Entonces, desde la perspectiva cartesiana y urbana, la institución

carcelaria no es un proyecto inocente, sino que es una solución espacial al problema de la criminalidad: una barda perimetral construida armónicamente para la contención y el desplazamiento de lo incómodo o de quienes hayan violado el orden existente. Michel Foucault (2008) llama a estas soluciones espaciales heterotopías o espacios “otros” de desviación para separar o excluir a quienes se apartan de lo normal.

Las personas procesadas que violaron el orden existente y que habitan las prisiones son separadas del resto y se contienen dentro de un edificio con barda perimetral o en esas instituciones totalizantes en las que se realizan acciones rutinarias y bajo vigilancia por un tiempo determinado por parte de la autoridad o por otros poderes que ahí coexisten. La sanción se establece de forma justificada o injustificada porque no existe un modelo o algún tribunal que dé certeza de un acceso real a la justicia a pesar de la insistencia en los debidos procesos, ni a los esfuerzos por modernizar los sistemas de justicia penal con la implementación de reformas judiciales y reglamentos de ejecución de penas llevadas a cabo en América Latina y el Caribe desde finales del siglo XX. Las reformas procesales penales buscan aumentar la lógica cautelar con el objetivo de moderar el uso de la prisión preventiva. Sin embargo, aún faltan mecanismos evaluadores para conocer el impacto real de este cambio de paradigma.

Con esta detención y separación de los procesados (infractores del orden) se busca salvaguardar a las víctimas. Sin embargo, víctimas e inocentes tampoco tienen certeza de haber tenido acceso a la justicia. Incluso, el criminólogo Luigi Ferrajoli (2016) recomienda desconfiar de quienes ostentan el poder público y el poder privado. Por su parte, el juez de la Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), Eugenio Raúl Zaffaroni (2012), expone que la equidad es “selectiva” porque los aparatos de justicia en América Latina están fundamentados en modelos eurocéntricos de justicia racistas y discriminatorios. En este escenario, el derecho penal deja de ser *extrema*

ratio para virar hacia el *populismo punitivo*. Es decir que estamos lejos de una política de descarceración (Ferrajoli, L., 2016). Al respecto, la investigadora Elena Larrauri (2006), al revisar la obra de Bottoms, A. (1995), expone que el *populismo punitivo* se refiere a cuando el uso del derecho penal por los gobernantes aparece guiado por tres asunciones: “que mayores penas pueden reducir el delito; que las penas ayudan a reforzar el consenso moral existente en la sociedad; y que hay unas ganancias electorales producto de este uso” (p. 16) sin explorar ni agotar otros mecanismos de resolución de conflictos y medidas para combatir actos de violencia antes de usar la pena de privación de la libertad .

Por ejemplo, Zaffaroni, E. (2013) explica que, para atender el problema del consumo de narcóticos, el derecho a la salud no ha podido dar solución. Antes bien se busca la justicia penal para controlar las crisis. Y así, el derecho laboral, el derecho a una familia libre de violencia, el derecho a la educación o el derecho ambiental, por ejemplo, al verse rebasados o, incluso, incompetentes, buscan el apoyo de la justicia penal, aunque el poder punitivo se caracterice por ser selectivo y vertical. De acuerdo con el garantismo penal de Zaffaroni, E. y Ferrajoli, L. la solución punitiva refuerza la autoridad, pero no resuelve el conflicto y es incapaz de combinarse con soluciones alternativas como la conciliación, la restauración del daño, la terapia e incluso la prevención. Por lo que una verdadera reforma penal sería encontrar estrategias para que la solución punitiva pueda combinarse de manera efectiva, sin cortapisas o sin fobias, con otras alternativas de reparación del daño. No obstante, Zaffaroni, E. (2017) arguye que un escenario ideal está lejos de cumplirse porque el capitalismo aliado del poder punitivo necesita de la represión para mantener el modelo de colonialismo avanzado 70-30. Un modelo económico en el que existen 70 por ciento de excluidos y 30 por ciento de beneficiados por el capitalismo.

Sobre la tesis neoliberal, el investigador Ramón Grosfoguel (2012) divide al sistema mundo moderno capitalista racista en dos entidades: la Zona del Ser, del mundo imperial con sus oprimidos, que administra conflictos de paz perpetua con momentos excepcionales de guerra, y la Zona del No Ser, el mundo colonial, con sujetos oprimidos no occidentales, que administra una guerra perpetua con momentos excepcionales de paz. Desde esta perspectiva, América Latina construye sus narrativas desde la Zona del No Ser.

Con todo, desde la mirada de la sociología jurídica, la antropóloga mexicana Elena Azaola (2019), al intentar dar respuesta a la pregunta si tienen remedio las cárceles mexicanas, precisa que hay avances significativos en la materia por la entrada en vigor de la *Ley Nacional de Ejecución Penal*, la realización de la *Conferencia Nacional del Sistema Penitenciario*, la participación de organismos públicos de Derechos Humanos, el trabajo del *Comité Evaluador del Sistema Penitenciario* y el seguimiento a las recomendaciones internacionales que hace la *Oficina de Naciones Unidas contra la Droga y el Delito*.

De acuerdo con la revisión de datos estadísticos de la *Comisión Nacional de Derechos Humanos* y del INEGI en México, Azaola, E. (2019) enfatiza que las penas largas no resuelven la delincuencia, y que al no existir en México un sistema nacional penitenciario, en las prisiones estatales predomina la ausencia de Estado y aumenta el autogobierno. Mientras que en las prisiones federales existe un control excesivo por parte del Estado. Ante esto recalca que el uso excesivo del poder puede causar tantos problemas como su ausencia. Esto da como resultado que el Estado encuentra en la estrategia de omisión, ocultación, exclusión y abandono o, en el peor de los casos, en la desaparición (del problema), la contención de las conductas criminales. De tal suerte que las cárceles son esas fronteras cercadas erigidas por prácticas modernizantes, colonialistas y capitalistas, que tienen a modelos de la globalización y el capitalismo como

proyectos de control. Entretanto, algunos autores refieren que “los espacios carcelarios no son sino la imagen magnificada de los vicios nauseabundos de nuestra sociedad, un reflejo potencializador del afuera, es decir, de lo externo a la prisión” (Cunjamá, E., Cisneros, J. & Ordaz, D., 2012, p.6). La cárcel, desde esta perspectiva podríamos identificarla como un espacio de frontera y como una metáfora de las relaciones sociales fuera de la cárcel, un laboratorio social o un experimento para la realización del poder punitivo. En esta teatralidad social, la cárcel, como una institución totalizante y como representación de la globalización del castigo, genera y marca las desigualdades sociales con la estrategia del hiperencarcelamiento, la cero tolerancia a la delincuencia, incluso la menos violenta, y la corrección de las conductas desviadas del “orden” público. (Wacquant 2010), (Foucault, M., 1972), (Goffman, E., 2008), (Bauman, Z., 1998), (Muñiz, M. & Cornejo, E. 2018), (Aebi, M., 2004), (Azaola, E. 2019) (Calveiro, P., 2010).

3.1 Entre espacios del teatro y la cárcel: Nepantla y el Mundo Zurdo

Para pensar la cárcel desde la dimensión entre espacial y de frontera, en sus límites con modelos fincados en la dominación (colonialista, capitalista pero además patriarcal), recurro a la académica y feminista chicana Gloria Anzaldúa (1987); (2015); (2018), quien define que *the borderland* (en este caso la frontera entre Estados Unidos y México) es un espacio desconocido y peligroso en el que habitan los *atravesados* o *los vetados* que viven en la constante fricción con los confines de lo *normal*. Los espacios de frontera son campos de investigación de los *entre espacios*. En este sentido, Gloria Anzaldúa (2015) explica que las fronteras “se establecen para definir los lugares que son seguros e inseguros, para distinguirnos a “nosotros” de “ellos”. Una frontera es una línea divisoria, una franja angosta a lo largo de un borde escarpado” (Anzaldúa, G., 2015, p. 61). La frontera difiere entonces de *homeland* o lugar ligado a la identidad, a la tierra

o al hogar, incluso al lenguaje. Desde el concepto de frontera anzalduana, los *atravesados* experimentan un *estado Nepantla*, una situación propia de los sujetos fronterizos que crean una *tierra de en medio*⁹ para puentear, para generar lazos y conexiones entre las otredades (Prieto, A., 2015, p. 62). Gloria Anzaldúa (2015), desde su propia experiencia como habitante de *the borderlands*, plantea que en estos espacios liminales habitan los *otros* que son considerados *aliens*, subhumanos, buscapleitos, los que no son de ningún sitio, las deslenguadas (mal habladas) y las malcriadas, refiriéndose- en principio- a aquellas personas que son bilingües o que, viviendo en Estados Unidos, solo hablan español. En “La Prieta” Anzaldúa, G. (1998) elabora un espacio de residencia crítica para estos sujetos deslenguados: *El Mundo Zurdo*. Desde este punto de vista, los presos, las presas, los ex convictos y las ex convictas que han cometido actos reprobables para la sociedad, para las leyes y que muchas veces son la vergüenza de sus familias se convierten en sujetos de discriminación. Personas que probablemente no tendrán posibilidad de borrar el estigma.

Asimismo, en su ensayo biográfico “La Prieta”, Anzaldúa (1998) refiere que la frontera puede constituirse como una especie de *El Mundo Zurdo*, ese espacio *Nepantla* que surge desde los territorios zurdos (inadecuados), desde los territorios creados desde la izquierda o la mano equivocada, que resisten las violencias, el racismo y la discriminación y apuestan por la

⁹ A propósito de atravesar las fronteras territoriales, Gloria Anzaldúa (2015) señala que el 2 de febrero de 1848 con el Tratado de Guadalupe-Hidalgo se creó la frontera entre México y Estados Unidos: una *herida abierta*, esa línea divisoria por donde cruzan los refugiados económicos desde el Sur Global (De Souza 2010) hacia Estados Unidos o hacia el norte hegemónico. Esta herida o separación tiene la función de alejar a la cultura anglosajona de ese *Otro* extraño, de lo prohibido y vetado que habita en las fronteras y en las *tierras de en medio* porque el poder excluye, oculta y borra lo incómodo para vigilarlo y castigarlo. La separación se hizo tangible, primero, con un alambre de púas, después con cercas, y ahora se mantiene la amenaza de concretar la segregación con un muro de hormigón para que los *Otros*, los extranjeros, puedan ser más fáciles de controlar, para que no logren su *invasión silenciosa*, su retorno, desde el sur en busca de Aztlán, lugar que, según lo mitos aztecas que Gloria Anzaldúa rastrea y se apropia, es la tierra prometida que los Aztecas abandonaron para explorar las tierras del sur donde fundaron Tenochtitlán, territorio que hoy ocupa el Valle de México. Gloria Anzaldúa discurre que en la *herida abierta* que existe entre México y Estados Unidos –una línea imaginaria de 3 mil 169 km– viven los que no son ni mexicanos ni estadounidenses, los que quedaron varados, incluso algunos quedaron esclavos en su propia tierra: los chicanos.

diversidad, el trabajo colectivo, y la construcción de la crítica desde el contacto con los opuestos y los diferentes. Desde esta propuesta la cárcel es una frontera que contiene a los malditos y a las malditas. Sin embargo, desde la frontera es posible generar espacios de resistencia o un Estado Nepantla para propiciar puentes de diálogo y de posibilidad de transformación. A esta zona la identifico como *entre espacios*.

En otras palabras, la cárcel, sea para recluir a hombres o a mujeres, es entendida, en esta tesis, como frontera anzalduana, que aunque parece una construcción delimitada y cercada para la *reinserción social*, en ella fluyen los sujetos fronterizos: los Otros, las Otras, les Otres, lxs malditxs, las antagonistas —quienes no pudieron dominar sus pasiones, quienes no pudieron discernir entre el bien y el mal, o quienes están sumidos en la pobreza—, las momias, los asesinos, las pagadoras, las malas madres, los descarriados, los hiperviolentos —que nadie atiende, ni entiende—, las criminales, las putas, las abortistas, los resentidos, las otras víctimas de la guerra global, los que son enviados a recibir un tratamiento para reinsertarse o readaptarse a la sociedad de forma exprés o de forma lenta y amarga; a la misma sociedad que los llevó a la cárcel por sus violencias, su discriminación, y segregación a ese lugar de castigo, el lugar más inhumano que existe para combatir las conductas criminales, un dispositivo que moderniza, en algunos modelos, la pena de muerte (no es el caso estadounidense), la cadena perpetua, el suplicio y la tortura (Foucault, 1975; Zaffaroni, 2018).

De acuerdo con Rangel, H. (2009), el contexto social latinoamericano se constituye de inequidad económica y exclusión social, estos dos elementos acentúan la criminalidad y no permiten la cohesión social. Las posturas conductistas en torno al encierro, como las políticas penitenciarias en Estados Unidos, provocan hacinamiento porque “su objetivo ha sido criminalizar conductas y hechos sin observar sus causas sociales, basándose en una ideología conservadora hegemónica”

(p. 23). Aunado a que cualquier estrato social está atravesado por la inseguridad social, la violencia doméstica, la violencia contra la mujer y de género.

De acuerdo con un documento académico de apoyo a las actividades legislativas del Senado de la República Mexicana (2016), se detalla que la situación carcelaria presenta sobrepoblación, abuso de la prisión preventiva, se experimentan hechos de violencia dentro de los centros de reclusión, entre otros problemas. La mayoría de los delitos que se compurgan en prisión son del fuero común y los menos del fuero federal. En dicho documento se menciona que de acuerdo con un estudio del *Banco Interamericano de Desarrollo* (BID), la inequidad y la pobreza marcan las prisiones. Tan sólo quienes vistan a las personas privadas de libertad viven con poco menos de 3 mil 200 pesos al mes. Elías Carranza (2013) aclara que es un hecho la criminalización de la pobreza en los países de la región de América Latina, la sobrepoblación penitenciaria y la violación a los derechos humanos, y la imposibilidad de la concreción de los derechos humanos dentro de las prisiones.

De acuerdo con las investigadoras San Lucas, C., Rosero, E., & Andrade, S. (2017), el panorama de las prisiones en América Latina está marcado por el hacinamiento y la violencia. Esto se contradice con los objetivos de la institución carcelaria que busca la reinserción social del sentenciado. Es decir, una serie de estrategias que guíen a las personas privadas de libertad a imaginar y a concretar otro mundo posible, un resquicio de cambio en su relato de vida de manera profunda que repercuta positivamente en su propio relato y en el de sus congéneres para alcanzar una convivencia armónica con la sociedad.

En este sentido, en *El mapa regional latinoamericano sobre la educación en prisiones* (Rangel, H., 2009) se expone la importancia de generar espacios para la educación formal, no formal o informal dentro de las cárceles porque con ello se fomenta la participación activa de los

ciudadanos, se contribuye a formar el pensamiento crítico, se mejora la productividad y la calidad de vida. Los proyectos educativos [y artísticos] en las prisiones suponen un desafío porque logran convocar y reunir a las personas que habitan en ellas, incluso en algunas ocasiones se incluye a familiares y hasta externos a la cárcel como se observa en las acciones del teatro carcelario en la Ciudad de México con el trabajo de la Compañía de Teatro Penitenciario, y otras propuestas similares que presenté en el Capítulo I. Cabe destacar que los proyectos educativos trabajan de forma paralela con los proyectos culturales, artísticos y deportivos en cárceles en América Latina. Unos más fortalecidos que otros y más visibles que otros, pero no por ello menos importantes. En Argentina, por ejemplo, la abogada Graciela Messina (2015) explica que el único derecho que se priva en la prisión es el de la libertad ambulatoria, pero no el derecho a la educación que estimula la creación artística o el derecho a la cultura: “La llave de salida a la libertad, no sólo para poder salir de entre las rejas de la prisión sino para ser capaz de elegir” o tomar decisiones (p. 22).

El teatro en la cárcel es un espacio dentro del espacio de la vigilancia, del abandono y de las rutinas continuas. Las artes conviviales son, como las actividades culturales, disciplinas dentro de otras disciplinas: las del castigo. El dispositivo cárcel es un depósito de personas donde los directivos se preocupan más por mantener la seguridad, el control y la vigilancia que por las actividades de reinserción. Por consiguiente, el teatro como la educación en contextos de encierro genera un nexo entre el actor y el espectador. Un Estado Nepantla donde una audiencia, gracias al acontecimiento teatral, se encuentran dentro de prisión para restituir juntos su derecho a pensar, a jugar y a crear. Las representaciones artísticas y literarias, y en este caso teatrales, dan sentido a los *entre espacios* porque reinventan y transforman el espacio vivido, condensan simbólica y estéticamente imaginaciones de mundos enteros y son performativas.

De modo que, pienso a la escena teatral como si fuera un *estado Nepantla* o un *entre espacio* de representación que, por un lado, permite que la frontera otrora vigilada por el estado punitivo se convierta en un espacio para decirlo todo en un tiempo efímero y presente dentro de un tiempo de condena, determinado, rutinario y vigilado. Incluso al salir de prisión, las personas que tuvieron contacto con el teatro —durante su paso por la cárcel— al modificar este tiempo vigilado y del castigo, quizá logren reconstruir su posibilidad de futuro.

Deleuze, G. (1990) en su ensayo en torno al significado del dispositivo penitenciario de Foucault define que éstos son madejas u ovillos; es decir, líneas de hilo recogidas sin orden y dirección. El teatro y la prisión, como líneas de una madeja o de un dispositivo que lo mira todo —vigilante—, se convierten en una máquina para ver, un lugar para hacer aparecer acciones, conflictos y pasiones llevadas al extremo: un *theatron* en sí mismo, un mirador. El espejo en el que se mira el ser humano, como esa línea de la madeja que deja ver una parte de la cárcel y una parte del ser humano con sus contradicciones, deseos y frustraciones. Entonces el teatro, pensado en términos de dispositivo, es una forma de subjetivación que brota en la línea de in/visibilidad, de enunciación, de ruptura y de fisura del dispositivo que hace aparecer lo que somos, pero que a la vez hemos dejado de ser (el archivo) y como el esbozo de lo que estamos siendo (lo actual). La cárcel, el dispositivo que “lo ve todo” y permite verse a una misma o a uno mismo gracias al teatro. El teatro nos permite reflejarnos en esa maquinaria con el propósito de ver desde los ojos de los demás, desde los muros, desde las torres. El teatro funciona como mecanismo de in/visibilidad, ya que permite que un conjunto de emociones, afectos y pasiones se reordenen y readministren en un espacio delimitado pedagógicamente para ello, que es la escena teatral. Es justo esta matriz —al interior de esta maquinaria invertida que todo lo ve— de lo que estamos siendo, que aparece el *acontecimiento teatral*, no sólo como un convivio, entre actores y

espectadores, que automáticamente va a liberar de la cárcel, sino como un proceso que eventualmente liberará, no precisamente del dispositivo carcelario, sino de la persona encerrada, vigilada y reducida, para que pueda resignificar su lugar en el mundo contenido en esas curvas de la visibilidad y de la enunciación del dispositivo. El dispositivo de Foucault, nos recuerda Deleuze, G. (1990), puede atravesar umbrales estéticos, científicos y políticos. La producción de acciones como las que acompañan el *acontecimiento* es una manera de resistirlo, ya que conlleva la resignificación del lugar en ese espacio intensamente vigilado a partir de la generación de una nueva forma de enunciación y de visibilidad del tiempo y del espacio.

3.2 Hacia un llamado de urgencia poética: la readaptación social desde un estado desentrañado

En un contexto híper violento e híper encarcelador como el que se vive en la América Nuestra (Zea, L., 1969) y en Estados Unidos, donde se complica el acceso a la justicia, lo que queda es un *Estado desentrañado* como lo refiere la escritora Cristina Rivera Garza (2015), al reflexionar sobre la espectacularización de la violencia en México, sobre los miles de muertos y los desaparecidos que ha dejado la guerra contra el narcotráfico (2006-...) y una violencia que no termina desde el proceso colonialista por el que cruzamos desde el largo siglo XVI. Periodo de saqueo, violencia y epistemicidio (De Sousa, B., 2009) que ha impuesto un modelo social y económico alejado del *buen vivir*. Ese *buen vivir* que proponen los zapatistas, quienes invitan a construir un mundo donde otros mundos sean posibles a fin de darle voz a los subalternos, a los considerados por los países hegemónicos como los vagos y los perezosos del Sur Global, de la Zona del No Ser.

En este escenario, el Estado atravesado por el colonialismo olvida su responsabilidad de cumplir la Carta Magna, descuida la justicia social, desaparece el Estado de bienestar, es apático con las

víctimas, con los desaparecidos, con las personas que están paralizadas por el horror; en cambio genera una estructura y un aparato de acceso a la justicia sólo para eruditos, inasequible para el entendimiento del ciudadano promedio, una estructura vertical que se dedica a catalogar delitos, a generar tesauros de términos jurídicos para identificar y catalogar conductas desviadas pero sin atender las causas. Bajo la lógica del neoliberalismo, el *Estado sin entrañas* entrega las ganancias a un grupo pequeño que concentra la riqueza y engrosa la pobreza. En su lógica destructiva, el *Estado desentrañado* fortalece al Estado punitivo, el poder más temible que provoca delirio, dolor y desgracia porque criminaliza a los ciudadanos sin resolver los problemas socio estructurales de fondo que hay detrás y debajo del crimen. Los poderes políticos no parecen mostrarse interesados por resolver la criminalidad como un fenómeno que requiere de una atención multidisciplinaria.

La creación del concepto de readaptación social proviene del derecho penal positivo y de las *teorías re*, que defienden que las cárceles como los manicomios pueden curar a las personas susceptibles a delinquir. En México, con la reforma penal de 2008, se sustituyó el concepto de readaptación por el eufemismo de reinserción. Sobre este tema, la tercera visitadora de la Comisión Nacional de Derechos Humanos en México, Ruth Villanueva (2018), sugiere que el sistema de justicia penal acusatorio en México debió considerar el binomio: reinserción-readaptación social, y no sólo enfocarse en la reinserción que supone un acto y no un proceso como lo advierte la readaptación social: “La adaptación es un proceso, la reinserción es un acto, no se inserta paulatinamente, se inserta, en el momento, por el contrario, la adaptación implica cambios progresivos” (p. 199). Mientras que otros autores como Ordaz, D & Cunjamá, E. (2012) sugieren que “la reinserción social no implica desadaptación sino desintegración social porque la persona que delinque es un extranjero social” (p. 21). La sentencia en prisión implica la

invisibilización de lo *Otro*, no sólo porque puede lastimar a sus congéneres sino para separarlo de las personas que influyen positivamente en su vida (Desbordes, M., Piñol, D. & Vargas, R. 2018). Sin embargo, a pesar del horror, la escritora Cristina Rivera Garza (2015) propone que, para evitar la parálisis, habría que unirnos a *un llamado de urgencia poética*, social y política para movilizar acciones que restituyan el Estado de derecho, acciones que permitan observar, *dolerse y condolerse*, principalmente hacia las víctimas. Quizá, ¿víctimas que están dentro y fuera de la cárcel? En este sentido, mi propuesta de observación del fenómeno teatral marcado por la cárcel se une a ese llamado para visibilizar proyectos de teatro que tienen el objetivo común de transformar la realidad carcelaria y dejar entre-ver-visibilizar desde su propia mirada a los hacedores del teatro que tienen una relación con la prisión. Mostrar propuestas —miradas— creativas de resistencia a la prisión generadas desde adentro y desde afuera o que han trascendido la barda perimetral de la cárcel. Una manera de presentar otro perfil de la prisión, al mostrar el reverso al preso, invertirlo en su propia mirada y la del conjunto teatral.

La cárcel no sólo como un depósito de cuerpos. Con el acontecimiento teatral, la Compañía de Teatro Penitenciario y la CoArtRe indagan desde el escenario en torno a las violencias y a las opresiones del poder, y se responden ¿quién es Ricardo III? Nos ayudan a identificarlo en nuestro contexto de teatralidad no poética. Es decir, de dramaturgia social. Estas voces y cuerpos marcados por la prisión y por el teatro nos invitan a pensar de otro modo las cárceles.

La práctica de estos mecanismos del teatro en prisión es constructiva, es alternativa, se sale de la caja de la cárcel como depósito, de la idea de que todo lo que llega a la cárcel es un desperdicio y busca huir de la violencia. Walter Benjamin (1995) define que la violencia-utilizada por el estado- es un medio para fines justos o injustos. El teatro hecho en prisión probablemente regula de manera pacífica el conflicto abismalmente violento que se vive adentro: “El acuerdo no

violento surge donde quiera que la cultura de los sentimientos pone a disposición de los hombres medios puros de entendimiento” (Benjamin, W. 1995, p. 30). Sin embargo, la Ley —estatal, institucional— no cree o no utiliza los medios puros para la solución de conflictos porque no los resuelve de manera inmediata o en el sentido que prevé. Empero, Benjamin, W. (1995) insiste que la libertad creativa es la única liberadora de violencias.

En este panorama sobre la cuestión penal, ¿qué significa pensar el teatro —como dispositivo de la mirada del propio reo— desde el encierro?, ¿qué me hace sostener que el teatro —el teatro desde esta maquinaria que intento visibilizar— funciona como una de las estrategias para *sobrevivir* y *resignificar* el tiempo del castigo y el espacio de la suma reducción?

Porque, aunque el caso de la Compañía de Teatro Penitenciario El Mago sea mediático, reconocido en el ambiente cultural y teatral de la Ciudad de México, incluso referido en congresos sobre estudios teatrales en la región de América Latina y en algunos países de Europa como es el caso de Alemania, haya ganado becas y otros apoyos, sigue siendo una actividad que no se ha replicado con la suficiente fuerza como un modelo de formación artística y de capacitación laboral en otros centros de reclusión de la Ciudad de México ni mucho menos en otros estados de la República Mexicana. Ni qué decir del proyecto de la CoArtRe que fue cancelado dentro de prisión y su directora tuvo que mirar hacia otras personas vulnerables como migrantes y mujeres para poder justificar su existencia.

En este sentido me parece más estratégico dejar registro de cómo los actores internos resignifican el espacio totalizante que describí al inicio de este apartado, y se lo apropian y lo transforman en otro espacio que lo desdoblán, lo convierten en un “como si”, en un quizá donde es posible decirlo todo, como sugiere Derrida, J. (2008). En otros términos, las personas que hacen teatro en prisión —u otros productos culturales— generan un espacio doble a partir de la experiencia

vivida extramuros e intramuros porque el ser humano es capaz de fijar imágenes en su mente para luego representarlas o recrearlas en otro espacio y tiempo a partir de una imagen primigenia (García, O., 2019).

En particular me interesa descifrar la manera en la que el dispositivo de los presidios se interrumpe con la generación de *entre espacios* mediante la acción teatral.

3.3 El acontecimiento y la producción de la presencia: vínculos, afectos y límites movilizados

Para continuar la reflexión es importante dilucidar algunas nociones importantes. Me refiero a los conceptos de *acontecimiento teatral* y *presencias en convivio*.

El teatrólogo Jorge Dubatti (2016) refiere que hay, al menos, siete períodos de la Historia del Teatro: el s. VI a. de C., la antigüedad grecolatina, la Edad Media, el Renacimiento, la Modernidad, la Post Modernidad y la Modernidad crítica. El autor se pregunta si al tomar en cuenta estos siete periodos del teatro, ¿es válido afirmar que hay sólo una definición de “teatro”?

Bajo esta consideración categorial problemática, Dubatti, J. (2016) propone el concepto de *teatro-matriz*, un concepto que abarca al teatro con sus formas canónicas, al teatro de las representaciones sociales y al teatro liminal o performance. *Teatro-matriz* es una definición genérica e incluyente que admite la naturaleza triádica del *acontecimiento*: convivio, poesía corporal y expectación. El acontecimiento requiere principalmente de compañía o convivio en tiempo presente entre unos y otros cuerpos, entre actores y espectadores. Ciertamente existen prácticas technoconviviales como la literatura impresa, el cine, la televisión y el video que no requieren de convivio, territorialidad y cuerpo presente como lo exige el *teatro-matriz*.

La filosofía del teatro de Dubatti busca superar los conceptos de teatro de la representación y teatro de la presentación para recuperar su esencia *convivial* o de encuentro. El *teatro matriz* para que sea *acontecimiento* necesita de convivio con su *poíesis* corporal *in vivo* y su ejercicio de expectación.

El teatro es un acontecimiento complejo dentro del que se producen necesariamente tres subacontecimientos relacionados: convivio, *poíesis* corporal *in vivo*, expectación. A tal punto estos subacontecimientos están imbricados y son inseparables en la teatralidad, que debemos hablar del convivio poético-expectatorial, de la *poíesis* expectatorial-convivial y de la expectación poética-convivial, (Dubatti 2010, p. 42).

Justamente en el teatro, el espectador realiza un acto consciente que le permite diferenciar la frontera entre el teatro y la vida. En el teatro, pensado en su pragmática como zona de experiencia y lugar para construcción de subjetividades, el espectador ve con todos los sentidos, y se deja afectar por lo que hay en la escena.

Sobre el convivio y la expectación, Diana Taylor (2017), académica de la NYU (New York University) y estudiosa de la *performance*, aclara en su reflexión sobre políticas de la presencia – y siguiendo *La condición humana* de Hanna Arendt (2009)– que “el repertorio” o las “prácticas en vivo” alteran el espacio de aparición. Taylor considera que los “actos performativos”, “performáticos” y “animativos” que ocurren en el presente realizan un gesto activista, un compromiso de interacción con los otros (ausentes), un yo con el otro para construir y enfrentar los peligros de ser vistos.

Las prácticas del presente generan vínculos y afectos que pasan entre los cuerpos, porque el acontecimiento requiere del ir al encuentro no sólo del cuerpo del otro, sino del vínculo que lo moviliza. El presente involucra un proceso de interacción de ser y estar con el otro, un caminar y un hablar con el otro a pesar de las contradicciones, las complicaciones y las trampas que se pudieran presentar en esa interacción significativa.

Taylor, D. (2017) reconoce la importancia del espectador como un cuerpo que atestigua y acompaña los actos “animativos” y “performativos” del cuerpo en acción teatral o performática. Los actos “animativos”, según la autora, “[...] se basan más en los cuerpos que en el lenguaje; su eficacia radica en la transmisión afectiva de cuerpo a cuerpo, en lugar de los pronunciamientos verbales”, (p. 16).

3.4 Acciones para registrar lo efímero en zonas de contacto y cruce

El director escénico Rubén Szuchmacher (2015) afirma que hay muchas maneras de hacer *teatro*: en la Grecia antigua se privilegió el formalismo teatral con estructuras muy claras como lo son la tragedia y la comedia, mientras que en la época contemporánea las posibilidades de hacer teatro son inmensas. Se puede partir de un texto escrito para ese fin o se puede partir de una novela, un cómic, una lista del supermercado. Hay construcciones hechas para ser teatro, pero hay otros espacios que se acondicionan para ese objetivo sin haber sido originalmente creados para el teatro.

Por otro lado, el teórico José Luis García Barrientos (1991; 2015), con su dramaturgia, invita a reconocer la imbricación del teatro entre la literatura y el espectáculo. El teórico afirma que en efecto el teatro tiene, entre sus cualidades, un carácter dual: es texto y es *performance*. En un ejercicio epistémico afirma la polisemia de la palabra teatro, que al menos puede ser comprendida como texto literario, como lugar, y como espectáculo.

[...] teatro como producción significativa 1) cuyos productos son comunicados en el espacio y en el tiempo, es decir, en movimiento, 2) en una situación definida por la presencia efectiva de actores y público, sujetos del intercambio comunicativo, y 3) que se basa en una “convención” (re) presentativa (suposición de alteridad) que actores y público deben compartir y que dobla cada elemento representante en otro representado; lo que equivale a decir que se trata de un espectáculo (1) actuado (2) mediante una fórmula propia de (re)presentación, (p. 75).

La teoría de José Luis García Barrientos precisa que, en *La Poética* de Aristóteles, el filósofo aclaró que la tragedia se constituía por seis elementos. Los primeros cuatro son los más importantes; los elementos verbales o el alma de la tragedia.

1. Fábula
2. Caracteres
3. Pensamientos
4. Elocución.

Mientras que los ornamentos de la tragedia descansan en:

5. Melopeya o canto
6. Espectáculo

De esta manera, García, J. (1991; 2015) enfatiza que Aristóteles prefiere estudiar el alma de la tragedia; es decir, la fábula, lo escrito, lo que no necesita actores ni representación. Sin embargo, en esta tesis, me intereso por el espectáculo, un elemento superficial para Aristóteles. Y, por si fuera poco, en las presencias en convivio en el medio carcelario.

El espectáculo, por el contrario, se entiende como expresión superficial y superflua, dependiente de la obra literaria y subordinada a ella; como algo que se le añade posteriormente y que recubre la desnudez esencial de lo verbal con ropajes sensoriales: apariencia periférica gravada por el lastre de la imperfección y las limitaciones del cuerpo, (2015, p. 25).

Esa expresión superficial de *lo espectacular del teatro* es el impulso que me llevó a generar estas reflexiones.

“Ese puro presente constituye a la puesta en escena en un objeto difícil de configurar y de analizar. Lo específico de esta dificultad se asienta en la imposibilidad de capturar ese objeto que *es en la medida en que acontece* y una vez transcurrido ya no es exactamente el objeto, *sino un resto de aquello que fue*” (Szuchmacher, 2015, p. 23).

Este análisis sobre *Ricardo III* en contextos de encierro intenta dejar registro de aquello que fue: Una forma de recuperar el alma de la tragedia, de restaurar vidas y atacar estigmas.

A pesar de padecer o de haber padecido la cárcel, surge una esfera viva, iluminada de ideas, de voces, de música, de movimiento y de risas para el *teatro matriz* que el Estado punitivo no ha podido restringir. Incluso si se cerraran las puertas de la cárcel para el teatro o lo mantuviera en un estado marginal, el teatro matriz, el acontecimiento teatral tiene la capacidad de surgir en cualquier espacio, incluso en plataformas de videoconferencias como Zoom. Además, los *entre espacios* transforman y multiplican las fronteras, generan zonas de contacto y cruce entre quienes actúan y los que observan la actuación; entre quienes se sitúan entre la teatralidad poética y la teatralidad social; entre quienes están dentro o fuera de la cárcel.

La escena teatral abre el espacio carcelario para que los lejanos a sus límites y contenidos por sus entrañas se encuentren. Entonces, ¿qué dilemas engendra el teatro al intentar construir un puente hacia la cárcel y en su interior?, ¿qué acciona el teatro para reconstruir- resaturar, reintergrar, resignificar- la historia de vida de una persona que pasó por la cárcel? El teatro social desarticula la maquinaria de violencia y de vigilancia de la cárcel para restituir los vínculos rotos, así genera *entre espacios* como zonas de contacto, espacios liminares o un Estado Nepantla o que ruge entre medio para el juego y el rito teatral. Porque, por la fuerza del teatro, y otras actividades pedagógicas, políticas y activistas que conviven en la cárcel, los internos e internas en prisiones generan sus *cuartos propios* (Anzaldúa, G. 1998), en colectivo y en cualquier lugar donde las personas se lo propongan, y no esperan a recibir una herencia en libras esterlinas para poder construirlo (Woolf, V., 1948). Porque quienes tuvieron contacto con el teatro durante su estancia en prisión y al recuperar su libertad acuden al teatro como una estrategia de supervivencia al estado de encierro. No sólo en cárceles para población masculina ocurren actos extraordinarios

de apropiación y transformación del espacio, sino también en cárceles donde habitan mujeres como lo vimos en el Capítulo I con la entrevista que recuperé con Maye Moreno; así como en centros de atención a jóvenes. Incluso en el espacio público, el teatro con marca penitenciaria es una muestra de una posibilidad de transformación social.

Vale la pena añadir en esta reflexión el concepto de liminalidad. En palabras de Ileana Diéguez (2014), es un “espacio donde se configuran múltiples zonas y acciones arquitectónicas, [...] zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, [...] acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales” (p.24). El umbral es “un espacio de transformación y encuentro, e implica cierta creencia, cierta disposición de espíritu, cierta idea de que algo ha de cambiar ¿para mejorar?”, (Ídem, 2014, p. 13).

En el registro liminal confluyen las artes visuales, el activismo y el teatro, una hibridez entre la teatralidad social y la teatralidad artística que huye de los marcos normativos e institucionales como ocurre con el teatro mediante plataformas de videoconferencia como Zoom. No surge de un texto dramaturgico, su texto surge de lo corporal y lo *performático*. La liminalidad la observo como una perspectiva de análisis alejada de la visión logocéntrica aristotélica; implica observar el acontecimiento teatral desde sus múltiples aristas, como texto, como espectáculo e incluso como activismo.

Al repasar estos conceptos encuentro que los espacios carcelarios y los contextos de encierro no son lugares de reinserción social, sino fronteras que generan umbrales, *entre medios* o *entre espacios* de liminalidad entre la libertad ambulatoria y el castigo. Observo su existencia como ese espacio poroso y liminal, como sugiere el Estado Napanla, que genera encuentros y diálogos entre otredades y que a su vez genera otros *entre espacios* como sugiera Ileana Diéguez (2010). Es decir, un espacio para la aparición de la palabra y la presencia. De tal suerte que en el

ejercicio de expectación de la escena teatral puedan ponerse en acción, y en situación, seres, reflexiones, actuaciones y *performances* que propicien una transformación social, al menos durante el tiempo de la representación.

Además, identifico que quienes integran la audiencia son espectadores profesionales, mientras que las direcciones son también espectadoras profesionales que dirigen la mirada no sólo de la audiencia sino de los actores. Quienes observan tiene la función de ver lo que acontece en la escena y en algunas formas teatrales también actúan, toman la palabra y también toman decisiones como en el Teatro del Oprimido de Augusto Boal (1981). La noción de convivio entre actores, actrices y audiencia de teatro es de suma importancia para que ocurran los actos animativos y performativos que propone Diana Taylor (2016) al precisar que “nada pronunciado llega a significar gran cosa sin el consenso de los escuchas”, (p. 16). Así, en este encuentro, entre estos actos de presencia que provoca la *performance*, como liminalidad entendida a su vez como práctica potencialmente rebelde, indisciplinada y transgresora, y la teatralidad poética con su control, disciplina y organización, se generan afectos e *intensidades pegajosas* que circulan *entre medio* de la puesta en escena y el espectador, entre un texto dramático y el lector. Una suerte de empatía entre ambos espacios.

Recurro a los términos de Augusto Boal (2015) *espect-actores* y *espect-actrices* porque el público de teatro penitenciario participa en el convivio de forma activa. No sólo porque, para ser considerado activo, necesariamente el público se tenga que plantar en el escenario, sino porque este público acude a la convocatoria y participa de la fiesta mientras las dinámicas de la prisión continúan su curso. El convivio teatral intersecta la cárcel; esa frontera que crea binarios o ese perímetro amurallado que materialmente parece fijo e inamovible. Y que, sin embargo, la cárcel,

con sus laberintos y vericuetos, sus vigilantes, disciplinas, dinámicas de poder, de sometimiento y de hermandad es tan cambiante como el convivio teatral y como la vida misma.

Distingo que el acontecimiento teatral en prisión es como un estado Nepantla, un espacio estético y un *entre espacio* en el que confluyen relaciones sociales, presencias dentro de la cárcel. Estas cavilaciones las intento insertar en la noción de teatro-matriz, un concepto abarcador que construye un puente entre el teatro y la performance, entre el adentro y el afuera de la cárcel y entre los propios reclusos.

3.5 Presencias en convivio. El asombro como crítica

En el encuentro entre actores internos y público de teatro carcelario resuenan las características del *teatro épico* del dramaturgo y poeta alemán Bertolt Brecht, quien basó su propuesta en las ideas del teatro político y documental (agip-prop) de Piscator (1893-1966). A propósito Walter Benjamin (1998), al presentar sus reflexiones para definir qué es el teatro épico de Brecht, refirió que, mediante un personaje, el actor narra y se dedica a *inventariar* al personaje a partir de sus experiencias, sin caer en virtuosismos de interpretación actoral. El teatro épico de Brecht dirige sus esfuerzos hacia la colectividad y a un público *que no piensa, sin razón* (Benjamin 1998, p. 20).

Con este teatro no se busca la catarsis ni la identificación del espectador sino el asombro. El teatro épico, como el teatro del oprimido, el teatro de asamblea, el convivio y la *performance* cuestiona el teatro del entretenimiento, de la catarsis, de la identificación y de la ilustración de acciones. “Expresándolo como en una fórmula: en lugar de compenetrarse con el héroe, debe el público aprender el asombro acerca de las circunstancias en las que aquél se mueve” (Benjamin, W., 1998, p. 36). Brecht, Boal, Rancièrre, Dubatti, y Taylor usan la escena para cuestionar a la sociedad, recurren a las fábulas antiguas, a la memoria histórica, a los testimonios, a las noticias

para ejercitar el pensamiento crítico, la atención consciente y no ver la escena como un espacio alejado de la realidad.

El teatro épico genera una experiencia y estimula la experiencia del espectador con las situaciones genera. De acuerdo con García Barrientos (1991; 2015) el teatro brechtiano, y en general el teatro político, sugiere “la posibilidad de neutralizar la oposición actor/público, de anular la frontera y la distancia que los separa” (p. 63). Por otro lado, Rancière (2010) explica que, el *espectador emancipado* es un intérprete activo, capaz de elaborar traducciones propias; un espectador emancipado se adueña de la historia y hace de ella la suya. Situaciones o historias que no necesariamente se fundan en un texto dramático. Por añadidura, estas formas de hacer teatro remiten al teatro medieval que “no responde a instancias estéticas sino antropológicas, porque tampoco rige en ellas una finalidad artística, sino fundamentalmente una función social, cívica y religiosa” (Massip, F., 1992, p. 14).

Tradicionalmente, los estudios teatrales se habían centrado en el análisis del texto dramático limitando su estudio. Sin embargo, pese a la tradición aristotélica fundada en el texto dramático o el “teatro de autor”, considero que en el teatro no hay autores porque es un arte colectivo, el teatro necesita de su espectacularización, es decir, de su texto como espectáculo, de su presencia, necesita a un actor en escena que arrebate la atención del espectador mediante lo cómico y lo trágico de su acción dramática. Necesita el convivio:

El Espectáculo teatral nace y muere con su mostración. En cada obra se escenifica la constante lucha de una técnica que quiere hacer repetible lo que es irrepetible, lo que es presente por excelencia. El teatro es el gran artificio al servicio de lo huidizo (Ídem, 1992, p.11).

Sin la representación espectacular del texto dramático o de la puesta en marcha de la acción dramática, la presencia de un texto espectacular no hay teatro, no hay *performance*, no hay un aquí y un ahora, no hay un “nosotros”, no hay presente, no hay convivio.

Por estas razones es importante para mi estudio el encuentro entre actores y espectadores que entiendo como convivio, pero también la repercusión de lo representado en la escena en el espacio y el tiempo que media y reproduce esa representación dentro del dispositivo cárcel. Me interesa la complejidad del teatro por su escenificación, elemento necesario para que alcance su plenitud, en un espacio devaluado como la prisión. Tarea nada sencilla, porque el teatro nace y muere en el momento exacto de su representación. Sin embargo, el teatro deja signos o rastros en la escena y en el cuerpo como escenario que repercuten no sólo en el espacio escénico, sino en el entorno social, ya que perduran en el actor y en el espectador.

La propuesta de la Compañía de Teatro Penitenciario *El Mago* me invita a darle importancia y poner atención a la polifonía de lecturas y comportamientos que intervienen en el *círculo teatral* (*producción, recepción, actuación*), me invita a leer las reflexiones que deja la espectacularización del teatro en los actores y los espectadores. Porque, como ya lo había propuesto el filósofo francés Roland Barthes (1968): “La unidad del texto no está en su origen, sino en su destino [...]” (p. 82). Porque “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (p. 83).

A propósito, sobre la importancia del espectador teatral, el teatrólogo italiano Marco De Marinis (2005) ubica a estas prácticas teatrales como estrategias escénicas que empujan a los actores —pero principalmente a los espectadores— a tomar acción. Estas prácticas buscan transformar *el universo intelectual y afectivo del espectador* como también lo quería el dramaturgo alemán Bertolt Brecht.

Asimismo, el crítico cultural Ernesto García Canclini (2010) confirma que el espectador fue incluido en el proceso dramático desde tiempos de Bertolt Brecht (1898-1956), Antonin Artaud (1896-1948) y Luigi Pirandello (1867-1936); añadido a Gerzy Grotowski (1933-1999). Estos

autores buscaban que el espectador pase de la contemplación a la acción al incluirlo en el proceso creativo para acortar la distancia entre el/la y el espectador. Con la ruptura de estas paredes, los actores y los espectadores hablan *del estado del mundo*. Incluso, García-Canclini (2013) identifica al espectador contemporáneo como un *prosumidor* porque consume y participa en la producción, en este caso en la producción teatral carcelaria. Mientras que García Barrientos (1991; 2015) no sólo considera al espectador como un consumidor o prosumidor en palabras de García-Canclini, sino en un consumidor del espectáculo:

El espectáculo no solo se consume, sino que también se consume, en el transcurso de su realización. Producción y consumo no son estrictamente procesos simultáneos: son el mismo proceso. No puede concebirse la realización de un espectáculo teatral desligada de su comunicación ni una recepción del mismo que no coincida (y no sólo en el tiempo) con su producción. De ahí el carácter de acontecimiento (y por eso único) del teatro y todas las actuaciones, su imposibilidad de ser “reproducidos”, p. 50

En este sentido, el teatro puede ser consumido y consumado como arma para recuperar la conciencia social, para la acción y la humanización. Boal convoca con su *Teatro del Oprimido* a crear “espacios de libertad donde la gente puede dar rienda suelta a sus recuerdos, emociones, imaginación, pensar en el pasado, en el presente, e inventar su futuro en lugar de sentarse a esperar de brazos cruzados” (Boal, A. 2002, p. 14). Así pues, el teatro penitenciario como estrategia de reinserción en el marco de las actividades culturales, artísticas, educativas y laborales participan los que sobreviven contracorriente a la hiperviolencia que se vive en las cárceles en América Latina.

En esta línea, el filósofo francés Jacques Rancière (2010) arguye que quienes se inclinan por defender la esencia del teatro como una *acción comunitaria ejemplar* revaloran y atienden la dimensión del espectador como un ente activo y emancipado quien —como el artista— ve, entiende y comprende la escena; y, a partir del resultado de la escena observa, selecciona,

compara e interpreta lo que dejó esa escena con sus propias experiencias. El espectador de este teatro comunitario, político o del oprimido, es una pieza que funciona a la manera del traductor: “[...] El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe” (Rancière, J. 2010, p.23). En este sentido, si pensamos el teatro como una actividad colectiva ejemplar podría sugerir que el teatro no tiene un autor sino autores diseminados entre los actores, la dirección escénica e incluso la audiencia teatral.

La emancipación del espectador significa borrar las fronteras entre los que miran y los que actúan. Para Rancière (2010), emancipación significa borrar las fronteras entre las individualidades y las colectividades con el objetivo de alcanzar una participación horizontal, colectiva o de asamblea en el espacio público.

En esta dirección, al estudiar la filosofía del teatro del investigador argentino Jorge Dubatti (2010), refuerzo lo que justifico hasta ahora, al mismo tiempo que me da más herramientas de análisis, porque su propuesta sugiere que el teatro —como esa *actividad comunitaria ejemplar* que nos exponía Rancière (2010) o como esa *política de la presencia* como sugiere Taylor (2017) — se debe estudiar como acontecimiento que reúne cuerpos cara a cara en un tiempo creado y presente en un espacio cercado, creado y temporal.

Percibo que con el teatro en prisión en contextos de encierro en América Latina —interés del teatro aplicado y las políticas de la presencia— se intenta atenuar la distancia que separa a los de adentro de la cárcel, de los de afuera de ésta. Es necesario también unir a los grupos de adentro a los que los separan múltiple e insondables tensiones. Es decir, el ejercicio de alguna puesta en escena o una *performance* en un contexto como el carcelario disminuye la distancia que separa

“lo que sirve” de “lo que no sirve” a la sociedad, entre los que deambulan “libres” en el espacio público y las personas privadas de libertad que se mueven en el espacio confinado creando un *entre espacio*, un lugar de enunciación y de diálogo; un flujo comunicativo en forma de *búmeran* que nos permite ir y venir entre el espacio público y el espacio vigilado; es decir, una pedagogía en espiral, una pedagogía del vuelco y del búmeran (Belausteguigoitia, M. & Lozano, R., 2012), un ir y venir al teatro y a la cárcel, un ir y venir de la cárcel al espacio público y al espacio privado.

Entre tanto, el historiador de teatro Óscar García (2019), al explicar el concepto de desdoblamiento de Jacques Derrida, formula que el filósofo francés sintetizó en la palabra *desdoblamiento* los conceptos de mimesis y representación porque la producción humana es capaz de recrear espacios o generar realidades paralelas a la existencia misma en otro espacio y tiempo presente a la imagen primigenia que dio origen a ese otro doble. En este espacio estético, los involucrados en la realización teatral hacen *acto de presencia* (Taylor 2016). Al estar ahí, en un tiempo y en un espacio acordados, los actores y el público de teatro se encuentran presentes, realizan el acto de *estar y ser con... en tránsito...* (Taylor 2016).

Por el acto de presencia, entendido como desdoblamiento, la cárcel pasa de ser un espacio de opresión a uno para estar y ser en un aquí y en un ahora, en un tiempo presente en el que existen presencias, desdoblamientos y reproducción de imágenes y espacios. En otras palabras, los cuerpos al estar presentes en el acontecimiento teatral, en la frontera de la cárcel, en sus entre-espacios significan —en la escena y fuera de ella— un horizonte de futuro metafórico, un por-venir fuera de prisión. El teatro coloca a los actores y espectadores al límite del espacio carcelario. De ahí la importancia de los conceptos de desdoblamiento, presente, acontecimiento teatral y entre espacios. Porque, si el interno está presente como actor en el acontecimiento

teatral podría estar ausente como preso o al límite de esa condición. La cárcel pasa de ser un espacio simulador de justicia a un espacio de aparición teatral, que hace jugar la justicia como urgencia narrativa y espectacular.

Por la fuerza del desdoblamiento y del presente, en este espacio generador de encuentros están los presos como actores, los actores como personajes, los ciudadanos como espectadores de teatro y espectadores del fracaso de la justicia porque en un sur global en el que impera el modelo 70 por ciento de excluidos y 30 por ciento de beneficiarios del capitalismo no es posible pensar que la cárcel es un centro de reinserción social. Esta forma de estar es una forma de situarse en la cárcel de otro modo, ya no como presos, ya no como visitantes, ya no como custodios, ya no como funcionarios, sino como una comunidad invertida, volcada, situada en el teatro, con público de teatro y con trabajadores del teatro en la presencia escénica, en la necesidad de acontecimiento y de convivio teatral, de *estar y ser con* otros (Dubatti, Taylor). Estas elaboraciones encontrarán otros cauces en el trabajo de campo que reportaré en los capítulos siguientes.

4. Capítulo III. Estrategia metodológica

En los Capítulos III y IV expongo los caminos que seguí para recopilar la información y presentar los hallazgos de esta tesis sobre un aspecto de la dramaturgia social: el teatro en contextos de encierro y las versiones de *Ricardo III* realizadas por compañías de teatro de origen carcelario en Ciudad de México y Santiago de Chile.

El enfoque de esta investigación es cualitativo porque, como explica Hernández Sampieri et. al. (2018), se busca explorar y profundizar en el fenómeno y no sólo en fundamentos estadísticos. Si bien en algunos momentos de la tesis revisé datos cuantitativos me interesé por ir al mundo a rescatar los testimonios y las experiencias que refieren los datos duros. Me interesó observar el contexto en el que ocurren los acontecimientos, los espacios donde interactúan las personas que fueron protagonistas de este proceso de investigación: actores internos y externos a la prisión, espectadores y espectadoras, y las directoras de teatro.

Con este ejercicio de escritura dejo constancia de las informaciones obtenidas en la inmersión en el ambiente o en el trabajo de campo mediante la observación directa de los acontecimientos teatrales, entrevistas semiestructuradas o en profundidad y grupos de enfoque con actores y espectadores, la obtención de descripciones y narrativas mediante una bitácora de campo y el registro fotográfico con una cámara réflex Nikon D5600 con objetivos Nikkor 18-55 mm y 70-300 mm.

Según Álvarez-Gayou, J.L. (2003) existen distintas formas de ser observador, entre ellas se

encuentra el observador completo, observador como participante, participante como observador, participante completo y autoobservación. En este sentido, el trabajo de tesis lo realicé mediante la forma de participante como observadora porque me vinculé directamente a las Compañías como espectadora de *Ricardo III*. El papel que cumple el público de teatro es fundamental para que el teatro acontezca. Sin convivio entre audiencia y actores no hay teatro. Idealmente me hubiera gustado ser una participante completa. Sin embargo, este primer intento por profundizar en la investigación cualitativa me situó del lado de los espectadores de las artes conviviales. Al respecto retomo al teatrólogo Marco de Marinis (2005), quien desde la socio-semiótica teatral, explica que las disciplinas semiológicas sugieren que todo texto es inacabado y que necesita a su destinatario para darle sentido y terminarlo. De ahí la importancia de un lector o lectora y –en este caso– de una espectadora. Según los estudios de De Marinis (2005), no se sabe lo suficiente, desde la perspectiva cualitativa, sobre el espectador. Es por ello que en el transcurso de esta investigación integré al trabajo a los espectadores del teatro penitenciario. No así a las audiencias desinteresadas (García Canclini, 2013), una arista de análisis que podría revisar en el futuro. Por ahora, en palabras de De Marinis, “[desde la] concepción pragmática de la relación teatral, el rol del espectador se revela siempre como decisivo, siendo éste, en suma, el único y verdadero realizador de las potencialidades semánticas y comunicativas de la representación” (De Marinis 2005, p. 107). Incluso sugiere la existencia de una *dramaturgia (activa) del espectador* debido a que el espectador realiza *acciones/operaciones de percepción, interpretación y apreciación estética*, y “es sólo gracias a esto que el texto espectacular alcanza su plena existencia dramática a nivel estético, semántico y comunicativo” (De Marinis 2005, p. 117).

La voz de las espectadoras y los espectadores que entrevisté sobre *Ricardo III, versión 0.3 en México* y la espectadora que entrevisté sobre *Ricardo III* en Santiago de Chile se verán reflejadas

en las descripciones densas que intenta situarnos como lectoras en los espacios y las situaciones en donde se realizan las obras. La voz de espectadoras y espectadores son importantes para generar una imagen mental de lo que significó el tener un contacto con el teatro penitenciario. Para obtener los testimonios de los informantes elegí la técnica de la entrevista semiestructurada o en profundidad porque “se basa[n] en una guía de asuntos o preguntas y el entrevistador tiene la libertad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos u obtener mayor información” (Sampieri et. al. 2014, p. 403). Esta técnica permitió que el diálogo fluyera de forma natural. Según Steinar Kvale (1999), citado en Álvarez Gayou, J.L. (2003), destaca que el tema de la entrevista es reflejar la vida de las personas para revelar e interpretar sus significados. Con la interacción se obtienen descripciones y cualidades que permiten acercarnos y comprender mejor los intereses del entrevistado. El psicólogo Steinar Kvale (1999) recomienda a quien entrevista que mantenga una apertura plena sin prejuicios en la interacción o una “ingenuidad propositiva” (p. 110). La subjetividad, la forma de situarse en el aquí y en el ahora del teatro y de la vida, y las experiencias significativas en torno al teatro en prisión fue lo más importante que recuperé de las entrevistas semiestructuradas o entrevistas en profundidad con las personas informantes. Ejercicio que permitió un diálogo con el marco teórico propuesto.

Las narrativas que revelo en este manuscrito provienen de mi bitácora de campo, donde registré los detalles de mis observaciones de forma exhaustiva y de las entrevistas semiestructuradas conservadas en archivos de audios, ya que las entrevistas se realizaron vía telefónica dos o tres días después de las puestas en escena en el caso de la Ciudad de México e inmediatamente al terminar la obra en el caso de Chile. El manejo de la bitácora fue muy importante debido a que fue difícil obtener un registro audiovisual de cada una de las visitas a la prisión en Ciudad de México. Incluso en Santiago de Chile, aunque la obra se realizó en un espacio extramuros, no fue

posible obtener fotografías durante la función de *Ricardo III*, sólo grabación de audio.

En este proceso de formación como científica social intenté identificarme con las personas desde su marco de referencia. Es por ello que fue fundamental estudiar el problema de la cárcel y comprender el lenguaje teatral. Para preparar las guías de las entrevistas semiestructuradas y presentar los hallazgos de las experiencias significativas decodifiqué las entrevistas tomando en cuenta los ejes de la investigación: *acontecimiento teatral, entre espacios y presencias en convivio*.

Por otro lado, el marco interpretativo tiene rasgos de la *etnografía particularista* (Álvarez, J.L., 2003) porque me enfoqué en estudiar casos muy específicos de teatro penitenciario. Además, el marco interpretativo dialoga con la fenomenología porque enfoqué mis preguntas con las personas informantes en desentrañar el significado del teatro penitenciario, el espacio, las presencias en convivio y el acontecimiento teatral. Por lo tanto, presentaré una revisión detallada, narrativa y literaria de la observación realizada en el contexto en el que interactuaron las y los protagonistas de la práctica cultural teatral dentro de prisión en la Ciudad de México y fuera de prisión en Santiago de Chile con el auxilio de la audiencia teatral. La recolección de datos se efectuó arduamente en el año 2017. Sin embargo, entre 2017 y 2019 seguí observando la evolución de los fenómenos y sus contextos. Las entrevistas y las observaciones se realizaron sin vigilancias extremas en México dentro de prisión, y en Chile las vigilancias extramuros me sorprendieron. En Ciudad de México, aunque las entrevistas siempre las realicé con tiempo limitado, con duraciones de no más de 15 minutos, los custodios tomaron su distancia. Sólo se acercaban a los internos y a mí cuando era momento de detener las entrevistas. En cambio, en Santiago de Chile realicé las entrevistas bajo observación de la directora de teatro y la participación de la compañera de uno de los ex internos. Para agilizar mi ingreso a la prisión para

llevar a cabo las entrevistas, tramité mi entrada como periodista de los medios nativos digitales: SinEmbargo.Mx, LaSillaRota y ConexiónMigrante directamente en la coordinación de Relaciones Públicas del Foro Shakespeare que fungió como intermediaria entre la autoridad penitenciaria y yo. También envié oficios a la Sub Secretaría del Sistema Penitenciario para solicitar acceso a la Penitenciaría. Sin embargo, la comunicación con la autoridad penitenciaria no se consolidó. Es por ello que opté por ingresar como periodista. Inicié este trabajo con muchas interrogantes. Mi formación en el oficio de periodista me daba algunas señales que me abrían el camino, pero no era suficiente para profundizar. Evité sucumbir a la inmediatez noticiosa. Esto me llevó a alejarme por algún tiempo de la información recolectada para luego analizarla con distancia. En México los informantes fueron seleccionados en colectivo. De esta manera permití que los integrantes de la Compañía de Teatro Penitenciario se sintieran confiados y participaran directamente en este proceso de investigación. Dejé que fluyeran los informantes por su libre albedrío. Ninguna de las entrevistas fue impuesta. En el caso de Chile se optó que la directora de la CoArtRe decidiera quién podría ser entrevistado. Para respetar la privacidad de los actores internos en la Penitenciaría de Santa Martha sustituyo sus nombres reales por los de personajes de la obra *Esperando a Godot* y también los identifiqué por sus apodos. Para referirme a los ex internos de Ciudad de México y Santiago de Chile sólo revelo su primer nombre. Las personas que conforman la muestra de la audiencia serán identificadas por su primer nombre. Los nombres de las directoras, por ser personajes públicos, serán revelados.

4.1 La espectacularización de la violencia: “impacto, sorprende y doy miedo”

En este subcapítulo comparto los hallazgos registrados de la experiencia mexicana, me refiero a la Compañía de Teatro Penitenciario El Mago de Santa Martha Acatitla y su *Ricardo III, versión 0.3*. Para contextualizar las observaciones y entrevistas primero voy a exponer algunos apuntes

para comprender el argumento de *La Tragedia del Rey Ricardo III* de William Shakespeare para después confrontarla con la propuesta de la Compañía *El Mago*. Llevo a cabo mi presentación de hallazgos en tres tiempos. Primero expongo la descripción de la experiencia de observar una puesta en escena dentro de una prisión y algunos comentarios del ex director de la Compañía de Teatro Penitenciario, Luis Sierra, quien solicitó aparecer en esta relatoría para hacer algunas precisiones respecto a la autoría de la dramaturgia escénica. La estrategia que utilicé para generar la narrativa fue la del registro de los testimonios y combinación de los apuntes de mi bitácora de campo. En segundo lugar, presento los hallazgos de las entrevistas en profundidad con actores internos y externos. Esto me permite obtener un panorama general de lo que significa para ellos hacer teatro adentro y afuera de prisión. Tercero, expongo el resultado de la entrevista semiestructurada con la directora Itari Marta Mena, la cual apunta que su trabajo no pretende ser asistencialista sino de profesionalización teatral. Con ello ha desarrollado la paciencia y ha obtenido conocimientos de criminología, psicología y filosofía.

4.2 La trama de un tirano, traidor y feminicida

La Tragedia del Rey Ricardo III es un texto dramático atribuido al también poeta y actor William Shakespeare. Forma parte de una primera tetralogía de obras sobre la historia de Inglaterra donde encontramos a *Enrique VI* –Primera, Segunda y Tercera partes– hasta llegar a *Ricardo III*. De acuerdo con documentos de la British Library (2018), la deformidad física que caracteriza y a su vez estigmatiza al personaje de Ricardo III está basada en un personaje de la *History of King Richard III* (1513), de sir Tomas More, que se publicó en *The works of Sir Thomas More Knyght, sometyme Lorde Chauncellour of England, wrytten by him in the Englysh tonge* (1577). Además, el bardo recurrió a la crónica de *The union of the two noble families of Lancaster and York de*

Edward Halle (1550) y *The Chronicles of England, Scotlande, and Irelande de Rafael Hollinshed* (1577) para crear su propia versión del personaje Ricardo III.

El Duque de Gloucester, ungido como el rey Ricardo III, gobernó Inglaterra entre 1483 y 1485.

En las características de este personaje habita la traición, el engaño, los celos, la avaricia, la mentira, la envidia, la sed de venganza y la ambición de poder. La historia de Ricardo III es “[...] la historia de la máxima deslealtad: la traición [...] con el único fin de regodearse en el disfrute del poder por el poder mismo” (Díaz, Silvina & Libonati, Adriana, 2018, p. 113).

Además, es descrito por Shakespeare (2011) como un personaje con joroba y cojera. A propósito, en la primera escena del primer acto, Ricardo III expresa:

[...] yo, cuya grosera estampa no conoce
la majestad con que el amor se pavonea
ante una ninfa libertina y desenvuelta;
yo, que estoy privado de bellas proporciones
y traicionado en mis rasgos por falaz naturaleza,
deforme, inconcluso y enviado antes de tiempo
a este mundo viviente, a medio hacer apenas,
y además tan cojo y tan falto de garbo
que los perros me ladran cuando me detengo;
pues yo en este débil tiempo de paz y lloriqueos,
no hallo otro gusto para matar el tiempo,
que espiar mi sombra dibujada al sol
mientras sobre mi deformidad voy discurriendo;
y puesto que no puedo probarme como amante,
para entretener estos bellos y graciosos días,
he determinado probarme cual villano
y odiar los frívolos placeres de estos días.
Complots he urdido, inducciones peligrosas,
mediante extravagantes augurios, sueños y pasquines,
para poner al monarca y a mi hermano Clarence
en odio mortal el uno contra el otro; [...]
(Shakespeare, W., 2011, pp. 44-45).

Sobre esta descripción, Appleby, J., Mitchell, P., Robinson, C. et. al. (2014) con el apoyo de la Sociedad Ricardo III –una asociación que se fundó en 1924 por Saxon Barton para mejorar la

reputación del Rey Ricardo III— publicaron en la revista *The Lancet* un reporte en el que informaron que, en el año 2013, después de revisar mapas medievales, ubicaron que en un estacionamiento del centro de la ciudad de Leicester se hallaban los restos de lo que fue la iglesia de Greyfriars. En esas coordenadas, encontraron la osamenta del Rey Ricardo III.

En el reporte de la revista *The Lancet*, los especialistas refieren que la joroba que se le atribuye a este rey —el último que murió en combate en 1485, a la edad de 32 años— fue un invento de sus enemigos por motivaciones políticas. Los investigadores que reconstruyeron su columna vertebral en 3D refirieron que Ricardo III era pequeño de estatura, de hombros desiguales y una escoliosis entre 65 y 85 grados de curvatura, la cual no corresponde a la de una persona jorobada. Este hallazgo sugiere que Shakespeare exageró, mediante la ficción y la tragedia, la deformidad de Ricardo III.

Gracias a esta venia poética, Ricardo III no es sólo un personaje deforme, sino que es considerado uno de los villanos de Shakespeare más representados y famosos que se contraponen a la belleza y al carácter noble del héroe (Barrales López, M. 2013). El texto dramático e histórico se actuó primero en el teatro renacentista, cuya tradición buscaba abrirse camino hacia la revisión de temas profanos para trascender al teatro medieval. Es decir, aquella tradición teatral cercana a lo eclesiástico. Se dice que este villano shakespeariano, Ricardo III, representa al usurpador y al corrupto que no sólo aspira a llegar al poder, sino que logra obtenerlo a mansalva.

González, E., citada en Macías, B. (2019), apuntó que las preocupaciones que Shakespeare buscaba revelar en sus crónicas históricas tenían relación con admitir que la humanidad estaba sometida a la voluntad de una entidad suprema y que los actos tenían consecuencias. Otro de los temas recurrentes en sus obras históricas tiene relación con la patria, con su interés de exponer

sus convicciones políticas y su compromiso con respetar el orden público.

En efecto, el personaje de Ricardo III altera el orden divino y resultó ser, para mi interés de investigación, un tejido de sentido, un ajuste de cuentas, un soporte que ha servido de guía para ser observado en la escena latinoamericana. Y en una escena latinoamericana muy particular: la cárcel. Por si el personaje no fuera poca casa para erizar la piel y someter el intelecto a tensiones mayores, este trabajo analiza la representación de Ricardo III en un espacio que multiplica su complejidad y sus abismales emociones cuando observamos en la escena dentro de la cárcel las atrocidades que se generan para alcanzar el poder mediante la corrupción, la desaparición forzada, las violaciones a mujeres, el feminicidio, el fratricidio y las violencias extremas. Actos de crueldad que lamentablemente se han vuelto cotidianos en el teatro del mundo. El texto espectacular que propone la Compañía de Teatro Penitenciario *El Mago* no respeta el texto original ni alguna traducción al español. Lo que logran es extraer la esencia de la historia de este villano y la trasladan a unas escenas que los mismos actores internos crearon desde su propia experiencia.

Jan Kott (1969) expresó que “Shakespeare es como el mundo o como la vida” (p.11) y observó que quien lee u observa a Ricardo III lo hace desde su propia experiencia. Por ejemplo, después de la mitad del siglo XX no asusta ni parece extraña la crueldad shakespeariana en contraste con la percepción de críticos y espectadores del siglo XIX. *La espectacularización de la violencia y el estado desentrañado* que advierte Cristina Rivera (2011), la Zona del Ser frente a la Zona del No Ser que expone Grosfoguel son rasgos característicos de las postrimerías del siglo XX y los inicios de este siglo XXI. Estados que probablemente no cambiarán en el corto plazo.

Entonces, desde la experiencia, Ricardo III no deja de actualizarse en el teatro de la cárcel y el teatro de la vida. De tal suerte que Ricardo III resulta ser mi pretexto para emprender un análisis

de la práctica cultural teatral dentro de una cárcel de la Ciudad de México, para observar la ambición y la sed de venganza que dan forma al villano renacentista actualizado a más de 400 años después de ser concebido, pero ahora leído y comprendido dentro de una prisión. Con este ejercicio reflexiono cómo la tragedia toca lo social al observar en la escena la corrupción, las violaciones a mujeres, las ejecuciones extrajudiciales, las promesas incumplidas de los políticos y la incapacidad de empatía, esto trasladado a un ámbito latinoamericano y las maneras cómo sigue pulsando nuestro tiempo, nuestro territorio, nuestra forma de construir un presente.

El trabajo teatral confronta, me cuestiona, y me muestra la imperfección humana y a la vez las formas en que en un espacio tan precarizado como la prisión, esta obra se transforma, brilla y ofrece lecturas que me intrigan como académica, como crítica, como periodista y como latinoamericanista. Pero sobre todo me intriga, al estar invertida en el estudio de los espacios de frontera y los acontecimientos teatrales, el ver el relato de nuestros días resumido en una hora de función en el que actores y espectadores se miran, se confrontan, se encuentran en un espejo y ¿se reconcilian? Y qué decir de los hallazgos de las entrevistas en profundidad con los creadores de esta experiencia. Veremos de qué manera nos adentran en su pasión por hacer teatro, en sus maneras de encontrar en su realidad a Ricardo III.

4.3 Convivir en Santa Martha. La experiencia de teatro *canero*¹⁰

Ricardo III, versión 0.3 forma parte de una trilogía de obras en torno a la tragedia de *Ricardo III* de William Shakespeare por encargo del Foro Shakespeare AC. De este ejercicio surgieron

¹⁰ Los canales de promoción de *Ricardo III, versión 0.3* son Facebook y Twitter principalmente, en las carteleras del Foro Shakespeare y el Centro Cultural Autogestivo El 77, y reportajes en medios impresos, canales de televisión cultural y radio. Incluso la Compañía de Teatro Penitenciario tiene su programa de radio por internet llamado Radiando en Cana. El espectador Rafael Murillo me comentó en entrevista que se había enterado de la obra por la guía de viaje *365 experiencias que debes vivir en la Ciudad de México* de Juan Luis R. Pons (2018).

Ricardo III, versión 0.1 Shakespeare y Ska de David Gaitán (2011), *Que no quede ni un rescoldo* (Reescritura libre en torno a *Ricardo III* de William Shakespeare), de Eduardo Pavez Goye (2012) y *Ricardo III, versión 0.3* de la Compañía de Teatro Penitenciario *El Mago*. La representación se estructuró con base en la consigna: “todos somos Ricardo III”. Estas reescrituras y adaptaciones se caracterizan por ser irreverentes y por ubicar en el contexto mexicano y latinoamericano al personaje Ricardo III. Así lo recuerda Luis Sierra (comunicación personal 2018), el primer director del acontecimiento teatral y quien se atribuye el diseño de la primera dramaturgia escénica.

Enseguida presento una síntesis de las observaciones que realicé en los años 2016, 2017 y 2018. El hecho de ser espectadora de teatro en prisión significó una experiencia estructurada de un sábado alrededor de 5 horas, desde las 11 de la mañana hasta las 6 de la tarde. Antes de poder ingresar a la Penitenciaría del DF a ver teatro hay que registrarse en una lista, al menos siete días antes. Enviar una identificación escaneada en archivo .jpg o .pdf al correo electrónico teatroypresion@foroshakespeare.com Esperar una notificación de recepción del correo con un archivo adjunto que contiene el reglamento para poder ingresar a la Penitenciaría y la confirmación de que los datos personales han sido enviados exitosamente a la Sub Secretaría del Sistema Penitenciario. Si no llega esta información a la bandeja de entrada al correo será imposible ingresar.

En el reglamento se especifica que queda estrictamente prohibido llegar a la prisión con vestimenta de color azul (todos los tonos, incluso mezclilla), negro, beige y blanco. Se prohíbe entrar con doble identificación, con lentes oscuros, con gorras, con ropa ajustada, con botas, con ropa de estampado militar, con alimentos y bebidas, en especial con frutas, con teléfonos celulares, con cámaras de foto y video y con grabadoras de audio. Sólo se puede entrar con una

botella de agua. Al tomar en cuenta estas recomendaciones hay que llegar al punto de encuentro y pagar 250 pesos en efectivo por persona. El boleto incluye transporte de ida y vuelta, guardarropa, entrada a la prisión y un tentempié. Además, con lo recaudado se paga a la Compañía de Teatro Penitenciario El Mago: actores, escenógrafos, utileros, productores, iluminadores, entre otros.

Yo no tenía ninguno de los colores permitidos y tuve que comprar un pantalón verde para poder ir. No podías llevar celular. Ver [esta prohibición] en la lista es fuerte porque pierdes comunicación por 6 u 8 horas. De entrada, esto es algo que no es común [para ir al teatro]. Yo soy muy estricto con las reglas y en ninguna parte de la página o del correo dice que tienes que pagar en efectivo y yo me confié. Como era el Foro Shakespeare pensé que te cobrarían en la taquilla. Llegué a tiempo, pero tuve que buscar en ese momento un cajero automático (Quetzali, actor, comunicación personal 2017).

El Foro Shakespeare AC, el Centro Cultural Autogestivo El 77, la Compañía de Teatro Penitenciario y la Sub Secretaría del Sistema Penitenciario signaron un convenio de colaboración para que las horas que los internos invierten en la realización de las obras dentro de la prisión sean contadas como válidas en las comisiones de cultura y trabajo. Las horas que los internos ensayan en el teatro les beneficia para obtener su libertad anticipada. El hecho de que el tiempo invertido sea tomado en cuenta como tiempo de trabajo les permite obtener el beneficio de seguro de desempleo al salir de prisión. Durante 6 meses, al cumplir condena, al acumular cierto número de horas laborales, el liberado podría recibir hasta 2 mil 500 pesos a la quincena. Un sábado de la primavera de 2017, el Foro Shakespeare, en Zamora 7, colonia Condesa, fue el punto de encuentro para viajar a la Penitenciaría del DF a ver teatro. Al momento de llegar al espacio cultural, los encargados de la logística revisaron que cumpliéramos con el protocolo de vestimenta y no lleváramos cosas prohibidas.



Ilustración 2. Público de teatro carcelario.

Los colores nos permitirían no ser confundidas con los internos al llegar a la “peni” (*sic*). Los encargados de la logística se aseguraron que sólo lleváramos una identificación oficial y una botella de agua. Pasaron lista. Me separaron de mis conocidos. Cada quien ocupó sus lugares en diferentes camiones de pasajeros.

Más de 80 personas nos congregamos en el Foro Shakespeare para viajar a Santa Martha. De esas 80 personas, la mayoría asistía por encargo del profesor Jesús de Nazaret de la materia Preparación para la Vida de la Universidad Latinoamericana.

Me llamó la atención la presencia de una escuela. Me parecía que los chicos de la escuela estaban en otro canal como que no se daban cuenta de lo que estaban haciendo. A mí en lo personal me causa cierto respeto el hecho de que vamos a una prisión porque es un lugar en el que no se tiene el control. Es un lugar donde la gente está por haber cometido crímenes. Me parecía que los chicos de la escuela iban a cualquier paseo, a una excursión.

No porque está bien o mal, sino porque es de las cosas que tengo frescas de ese día (Quetzali, actor, comunicación personal 2017).

El transporte recorrió calles y avenidas del centro hacia el oriente de la Ciudad de México donde se encuentra la Penitenciaría del DF. Nuestro destino está enclavado en el pueblo de Santa Martha Acatitla, un sitio que se encuentra a 25 kilómetros de distancia de nuestro punto de encuentro.

De hecho, la obra comenzó al subir al microbús con el pase de lista: “cuando escuchen su nombre respondan: ¡presente!”. Todos atendimos la orden. Nos hicimos presentes. Respondimos porque *nada se hace presente sin la respuesta de los escuchas* (Taylor, 2017). Enseguida entramos a la ficción. En el camión de pasajeros, el personaje de Ricardo III interactuó con su público durante el viaje. “Ya el invierno de nuestra desventura se ha transformado en un glorioso estío por este sol de York”. Lanzó preguntas: “¿Tú estás dispuesta a sacrificarte por mí?, ¿tú prefieres matar o morir?, ¿alguien de ustedes sabe quién soy yo?” Una mujer se atrevió a responder que no tenía el gusto de conocerlo. El personaje, en la actuación de Israel, replicó: “¿Si no saben quién soy para qué subiste al camión?” Silencio. “Yo soy Ricardo III. Mi corazón es la manipulación, mi personalidad la ambición, mis sentimientos los más hirientes que tu cerebro puede describir. Mi verdad el pecado”. Acto seguido preguntó si sabíamos cuál era nuestro próximo destino. “La cárcel”, respondimos al unísono. Fuimos parte de un experimento. El personaje de Ricardo III explicó que la cárcel es sólo otro lugar en un contexto de guerra declarada, donde se arrebató el poder, un lugar de encierro en un contexto de corrupción, de chantaje, de mentira, donde la paz ha dejado de ser una esperanza. El contacto fue constante entre el personaje y los espectadores. Este Ricardo III nos cuestionó, nos hizo una crítica directa al decirnos: “Lo mío es divertirme con tu mente prejuiciosa valiéndome de tu incapacidad para

amar. Me aburre tu cobardía”. Ricardo III preguntó: “¿Tú estás dispuesto a matar por mí? ¿qué quieres? ¿una tarjeta de Soriana? ¿alguien de aquí tiene un lado oscuro?”

De pronto, Ricardo III viró directamente hacia una espectadora que iba a mi lado: “Dime una maldición shakespeariana”, le exigió. La espectadora se quedó atónita y no supo que responder. Ricardo III cambió de espectadora no sin antes regañarla. La mujer comentó: “¿Qué tiene que ver que vayas a una obra de teatro y te den terapia de shock? Te tratan como en serie gringa de terapia de shock. ¿Por qué te quieren asustar, qué tiene que ver, qué quieren de mí? ¿por qué voy a una obra de teatro a que me traten mal a que me traten como reo?” (Jessica, psicoanalista, comunicación personal 2017). La espectadora mostró su incomodidad. Calculo que estábamos a mitad de camino. Silencio.

El viaje tuvo una duración de una hora y media aproximadamente por el intenso tránsito vehicular de ese sábado soleado en la Ciudad de México. Ricardo III nos advirtió que llegaríamos a la cárcel y que las prisiones: “No sólo son físicas sino mentales. Vamos a un mundo que está construido por ustedes mismos. Es el propio reflejo de la sociedad. El lugar donde pasé más de 18 años de mi vida”. Isra, el ahora actor, había salido de prisión hacía poco tiempo. Este Ricardo III hizo una crítica a la sociedad que creó la prisión y advirtió que la cárcel podría llegar a ser “nuestra última morada”. Expuso que sólo el que tiene dinero podrá salir de la cárcel de inmediato porque el dinero calla conciencias.

Un espectador presintió que sólo los medios de comunicación que nos acompañaban serían los únicos que tendrían acceso al agua caliente y que el resto nos tendríamos que bañar con agua fría. Además, nos alimentarían del “rancho”. ¿El rancho? Sí. La “comida que da la institución”, de acuerdo con el Diccionario Canero Ilustrado (2014). Otra espectadora, visiblemente asustada,

me preguntó que si era cierto lo que decía el hombre. “¿Si nos van a meter a las celdas con los reos? ¿vamos a salir hasta mañana? ¿comeremos del rancho?”

Al final del acto de bienvenida y de inmersión al *Ricardo III*, versión 0.3, el personaje espetó:

“Votos anulados se van al PRI. El dinero calla conciencias. Todos tienes un precio. No lo escondan. Todos tienen un precio. ¿Un ramo de flores? Cada quién toma decisiones propias. Ya estamos por llegar a lo que podría ser su humilde morada”.

Frente a nosotros aparece la torre de vigilancia de la cárcel de mujeres de Santa Martha Acatitla y donde se encuentra recluida Maye Moreno, la dramaturga que nos explicó que en su obra *Casa Calabaza* rinde declaración. En la pared altísima del Centro de Readaptación Social Femenil hay unos agujeros por donde sobresalen unos palos de escoba que funcionan a manera de tendederos de ropa.

Al bajar del camión nos dejaron esperando un buen rato antes de entrar [...]. Nos impresionó mucho que cada persona [visita] llevaba niños pequeños. Pensamos “¡wow!”. Nos preguntábamos si nosotros seríamos capaces de traer a un niño aquí [a la prisión]. Pensamos que no está mal. Yo creo que los niños tienen derecho de venir a ver a quien tienen [a su familia]. Yo no sé si ellas [las visitas] tengan un reglamento igual al que nos enviaron de vestimenta o tengan otro reglamento. Muchas llegaban con vestido, otras llevaban ropa pegada y tacones. Cuando llegamos nos acomodaron por secciones. [Las visitas entraron por otra puerta]. Nos dejaron en un *garaje*. Avanzamos uno por uno. Te tenías que poner en un cuadro amarillo frente a una cámara. No sé si esa cámara te tomaba una foto o no sé. Dabas una credencial del INE y te daban un gafete con tu número de identificación. Ponías tu nombre en una lista. Tu firma. Te ponían un sello [en el brazo]. Metías [el brazo] en una caja negra especial donde podían ver el sellito (Sandra, estudiante universitaria, comunicación personal 2017).

Largo proceso de revisión. Exploración corporal. Revisión de objetos. Prohibición de lentes oscuros. Pase por garitas de vigilancia.

[Llegamos] a la entrada de unas oficinas. Ahí también nos tuvimos que anotar. Vi que había muchos pasadizos. Las instalaciones, donde estaban las oficinas, se veían muy antiguas. Muy desgastadas. Llevan tiempo sin remodelarlas. Están muy descuidadas. Había muebles viejos. Nos llevaron a un patio. Yo sí sabía más o menos como era la

entrada a la cárcel por los documentales que había visto (Sandra, estudiante universitaria, comunicación personal 2017).

Al patio donde llegamos había puestos de venta de artesanías y talleres. Iconos de San Judas Tadeo y la Santa Muerte protegían la cárcel. Un grupo de la población penitenciaria nos observaba. Hombres vestidos de azul nos saludaban. “Buenas tardes”. “Bienvenidos”.

Creíamos que iban a tener un uniforme naranja o color beige. Algunas de mis compañeras se sintieron muy incómodas al pasar por esa parte porque sentían que los que estaban ahí eran muy morbosos, te sentías ya desprotegida (Sandra, espectadora, comunicación personal 2017).

Las espectadoras con las que pude conversar se sintieron intimidadas por las miradas de los reclusos. Por ejemplo, la espectadora Sarahí dudó en responder los saludos de bienvenida de la población, recordó que alguna vez había entrado a prisión a realizar trabajo voluntario con un grupo de religiosas. En las prisiones es común presenciar la participación de la pastoral penitenciaria, de evangélicos, testigos de Jehová y de grupos como Alcohólicos Anónimos. La espectadora Sarahí iba acompañada de una amiga que le pidió no volver a llevarla a ver teatro en prisión porque fue una experiencia que la conmocionó al recordarle la muerte de su hermano ocurrida durante su sentencia.

Yo había entrado a una cárcel, pero con un grupo religioso con el que realizaba trabajo voluntario y no pasamos todos los filtros. Jamás creí que pasara una entre la población del penal. Había una fila de lado a lado de presos hablándote: “buenos días”, “buenas tardes”, “como están”. Me sentí agobiada porque quería contestarles a todos “buenas tardes”, “hola”. Pero cuando alcé la cara y vi ciertos rostros con miradas pesadas, lo que hice fue bajar la mirada por un momento. En mi cerebro me dije “no hagas contacto visual y todo va a salir bien”. La primera vez que fui iba una chica que cuando llegó a la antesala literalmente se soltó a llorar de los nervios por la impresión que le causaron las miradas. Una compañera de nosotros no lloró, pero dijo: “amigos, el trabajo de los actores me encanta mientras sea aquí afuera y en el foro. Yo al penal no regreso. Es demasiado para mí (Sarahí, comerciante, comunicación personal 2017).

El teatro en prisión no es un concepto nuevo para espectadores avezados como es el caso de Quetzali, quien acudió a la función con cierto conocimiento del trabajo que realiza el Foro Shakespeare en la Penitenciaría de Santa Martha. Sin embargo, el entrar a una prisión resultó impactante, principalmente al enterarse que no sólo se enfrentaría con actores, sino con la población reclusa.

Nunca había asistido al teatro penitenciario, pero tampoco es un concepto nuevo para mí porque hay mucho teatro y muchos autores que hablan sobre ello. Para mí era evidente que cruzamos por la zona en donde la visita familiar podía estar. Entonces, no me pareció intimidante porque intuyo que es la zona más ligera o quizá estoy completamente equivocado, pero creo que nos tocó la zona más leve de la cárcel porque sí creo que hay zonas más fuertes. Supongo que para las chicas sí fue más difícil. Yo me esperaba uniformes beige o naranja. Entendí porqué eran tan estrictos con los colores de los espectadores porque ellos no usan uniforme usan ropa de calle de cierto color y entonces en cualquier momento puede haber un cambio (Quetzali, actor, comunicación personal 2017).

Los más de 50 estudiantes de la Universidad Latinoamericana se miraban entre ellos. Se escuchaban risas nerviosas. Se percibía mucha inquietud. Nadie sabía en qué momento entraríamos al teatro. Estábamos en la antesala. Nos tomamos de la mano para entrar. Tomé las manos de dos personas desconocidas. Lo único que teníamos en común nuestro interés por el teatro. En el cielo volaban palomas y mariposas. En el teatro nos recibieron con gritos y aplausos.

No sé de dónde salió, de la nada, un muchacho con un [pasamontañas] y nos empieza a gritar. “Este es mi territorio. Las reglas las pongo yo. Me van a seguir y me van a responder: sí, Ricardo”. En ese momento todos agarramos la onda de que así empieza [la obra]. Nos pusimos serios. Otros se reían y Ricardo III los callaba. Les dijo: “Qué onda. No entiendes las reglas. Aquí todos somos iguales. Ni tú eres mejor que yo ni yo soy mejor que tú. Eso es algo que me movió porque es la verdad. Nosotros no somos mejores que ellos ni ellos son mejores que nosotros. Tiene razón. Todo mundo debe ser igual (Sandra, espectadora, comunicación personal 2017).

En el teatro Juan Pablo de Tavira, el estruendo. Mucho ruido. Poca luz. Gritos. Aplausos. Vivas. Suenan las tumbas. “¡Viva el Rey Ricardo III!”. Se escuchan aullidos y ladridos. De pronto los internos actores, en un escenario de pasarela, caminan sobre una alfombra roja. Primero aparece un hombre en una silla de ruedas. Se identifica como el que mueve las piezas y los hilos de quienes llegarán al trono. Ordena a sus soldados: “Todo aquel que intente pararse, dormirse o fugarse encontrará la oscuridad de la muerte. ¡Soldados! Que nadie salga vivo de aquí. ¡Sí señor!” , responden.



Ilustración 3. Ricardo III en silla de ruedas.

Los personajes que aparecen en escena sufren alguna discapacidad. Todos dicen ser Ricardo III. Todos se acompañarán de un personaje mitad hombre y mitad perro. Uno de los Ricardo III aparece en silla de ruedas, a otro le hace falta un corazón, uno más necesita de un tanque de oxígeno para respirar, y otro tiene la columna rota. Los Ricardo III que caminan en la alfombra

roja están enfermos. Algunos son vanidosos al extremo y otros obesos sin pena ni gloria. Cada uno carga una prótesis que lo sostiene artificialmente. Cada uno revela que en el reino de Ricardo III hay corrupción, crimen organizado y múltiples asesinatos. Lo que caracteriza a quienes ostentan el poder es la banalidad y la superficialidad. La corrupción es inherente al ser humano. El gobierno y los narcotraficantes son lo mismo. La sociedad, el reino de Ricardo III, es frágil e ignorante. Richi, el perro, acompaña a Ricardo III.



Ilustración 4. Richi, el perro.



Ilustración 5. Otra traición de Ricardo III.

La única actriz que participa en la escena es Valeria Lemus. En uno de los cuadros aparece danzando. Es lady Ann, la esposa de Ricardo III. Vemos en la escena cómo Ricardo III, un jerarca de algún movimiento católico extremista, la humilla, la viola y comete feminicidio:

Ya limpiamos el pecado, hoy vamos a limpiar todo el reino. Empezaremos por mis tapetes libres de polvo, mis cocinas sin cochambre, pero sobre todo los lugares que voy a ocupar que estén libres de bacterias y de microbios. Así que saquen ese fiambre (la mujer) y desinfecten mi trono. ¿Qué se ha pensado la mujer, piensa que con sus encantos y su belleza van a poder seducir a hombres con inteligencia suprema? Jamás. Si no es en la cocina o en la cama, dónde las identificas, soldado. Son como la tierra se les siembra la semilla y les sale el fruto... (Parlamento de *Ricardo III*, versión 0.3).



Ilustración 6. Valeria Lemus, la única actriz en escena.

La escena cierra con tambores y con un perro insistente en oler todo lo que ve a su paso. La obra expone la violencia de género y el acoso contra la mujer. La normalización de la muerte de mujeres y niñas. Estos Ricardo III pelean por portar una corona de plástico y comer una paleta payaso. Cosas en apariencia inútiles que serán arrebatadas por un Ricardo o Ricardete más violento que el anterior. En una escena, el sobrino del rey es brutalmente golpeado. Así lo describe el espectador Rafael Murillo (comunicación personal, 2017).

Quando agarraron a este chavo. Cómo lo amarraron así de las piernas, de los pies y de las manos y lo empezaron a jalar. Lo volteaban. Le pegaban. Lo cacheteaban. Fue una de las escenas que sí me impacto porque dije: “no manches, pobre cuate, ¿no?” Están actuando pero si lo arrojaron medio feo. También cuando sale la chica, ¿no? La hacen que baile. Después hacen como la simulación de que la violan. Es algo que te impacta mucho y dices: “¡Aaaah!, ¿qué onda?, ¿por qué está pasando esto?” Digo, a pesar de que es todo actuado lo hacen tan bien. Parece muy real la situación.



Ilustración 7. El sobrino del Rey Ricardo III.

El sobrino del rey que ha sido brutalmente golpeado pregunta al público si alguien quiere la corona y su paleta payaso. Silencio incómodo. Nadie acepta la corona. En otras funciones sí he visto espectadores que aceptan ocupar el trono, a pesar de ver todas las muertes de Ricardo III, el caos y la confusión que significa llegar al poder. “Todos somos culeros porque somos incapaces de amar. Cobardes”.



Ilustración 8. Ricardo III ofrece la corona al público de teatro.

Al fondo, el Ricardo III en silla de ruedas que se identificó al principio como el poder detrás del poder grita: “¡un caballo, un caballo, mi reino por un caballo!”. El perro cuelga de una cuerda. Sólo un Ricardo III no muere. Sale de la escena a carcajadas. Prefiere salir de la escena comiéndose un pan. Los espectadores nos miramos atónitos. Una mujer llora. No dejo de tomar nota de cada detalle que puedo recuperar. Oscuro total. Aplausos. Luego una sesión de preguntas a la manera del Teatro Foro de Augusto Boal.



Ilustración 9. Una niña va hacia su padre.

Una mujer que se identifica como jueza los felicita y asegura que no sabía que se hacía teatro en el encierro. “Qué bonito todo. Muchas felicidades”, dijo. Una joven estudiante reclama que por qué no hay ni un ápice de respeto a la mujer y pregunta por qué se presenta la figura femenina totalmente denigrada. Los actores agradecen la felicitación de la jueza y aclaran a la estudiante que presentan a la figura femenina devaluada porque justamente así la tratan afuera. Todo el tiempo es violada y ninguneada. Nadie hace nada por cambiarlo. Se acaban las preguntas. Se acaba la función. Los actores dejan sus vestuarios tras bambalinas y vuelven a sus celdas. Salimos de la cárcel más rápido de cómo entramos. La calle nos espera. La audiencia coincide que el trabajo de los actores internos es auténtico.

Creo que de las cosas más atractivas que hay en un montaje es la honestidad, la pasión y la entrega de ellos. Me da la impresión que ellos no tienen expectativas sobre sí mismos. Es decir, creo que la comunidad actoral sí tiene expectativas sobre uno mismo. Si hay un asunto de ser estudiante, entrar en un proceso y estás esperando un resultado en cuestión

de calidad y ellos no están esperando un resultado en función de la calidad, sino que están esperando vivir el proceso, entregarse al proceso. Eso es muy bueno porque los actores de escuela se pierden en ellos mismo en buscar la calidad perdiendo la autenticidad. De lo que se trata es de jugar con el personaje, contar la historia de ese personaje y muchos actores lo olvidan (Quetzali, comunicación personal).

La fuerza del trabajo teatral carcelario convoca y hay espectadoras que vuelven a la escena teatral carcelaria porque se sienten conmovidas, porque la autenticidad de las actuaciones las invita a volver. Las acciones físico verbales de las actuaciones convencen y tocan las fibras sensibles de la audiencia que se siente interpelada por la propuesta.

Creo que todos tienen un entrenamiento actoral no sé si básico o avanzado. Los talleres que están tomando los están preparando al máximo y se nota en su trabajo. Es muy bueno. No tengo en mi mente a alguien que yo diga: no le creí. No. Yo creo que a todos, sus miradas, sus gestos, les crees absolutamente. Cada día los veo más preparados y dando el cien por ciento. Dan ganas de regresar. Si ellos los están dando todo porqué yo no había de hacerlo. Vamos a apoyar (Sarahí, comunicación personal 2017).

El espectador Rafael Murillo (comunicación personal 2017) es estudiante en Trabajo Social. Su interés se centra en interactuar con la gente, en especial con grupos vulnerables como “personas con alguna discapacidad, madres solteras, niños de la calle, personas de bajos recursos”. Luego de ver la obra comentó que las personas que salen de prisión se consideran vulnerables porque “son estigmatizados, son tachados. No tienen las mismas oportunidades laboralmente”. La gente cree que volverán a hacer lo mismo que los llevó a prisión. “Que hagan teatro no quiero decir que ya estén completamente reformados, porque muchas veces no les importa y vuelven a caer en lo mismo, ¿no?, pero podemos darles otra oportunidad”.

El camino de regreso se hace pesado. Los hombros están tensos. Algunas visitas también salen de la cárcel. En su mayoría mujeres y niños. Caminan hacia la Avenida Ermita Iztapalapa. Me subo al camión. Tomo mi lugar. Recargo la cabeza en el vidrio de la ventana del camión y veo la pared de la cárcel de mujeres. No dejo de pensar en ellas. Me pregunto por qué ellas no

tienen teatro carcelario. Por qué no podemos ir a hacer este mismo ejercicio con ellas. Los espectadores y las espectadoras que aceptaron entrevista vía telefónica me confirman los horarios. El silencio pesa. Llegamos al Foro Shakespeare. Reproduzco dos comentarios que exponen lo que entendieron los espectadores sobre el poder dentro y fuera de la cárcel

De Ricardo III aprendí que la persona con las mejores intenciones del mundo una vez tocando el poder y teniendo esa embriaguez que provoca el dinero pues pierde sus mejores intenciones. Definitivamente el poder embrutece a cualquiera, claro que sí (Sarahí, comunicación personal 2017).

A mí me gusta mucho toda esa parte cultural del teatro, se me hizo muy interesante que además de que es una obra se hiciera dentro de una penitenciaría. Fui con un grupo de algunos de mi salón. A todas nos interesó mucho y no sabíamos muy bien qué era y por eso nos llamó la atención (Sandra, comunicación personal 2017).

Ricardo III, versión 0.3 expone en escena a una sociedad asesina y corrupta. Una sociedad en la que deambulan criminales que no se arrepienten y matan a sangre fría para ocupar el trono. El teatro convierte a los presos en sujetos visibles. Sin embargo, con la teatralidad poética se ocultan las razones por las que están ahí. En la cárcel. Los presos ocultan sus faltas mediante el desdoblamiento teatral. Los presos se muestran como actores en personajes violentos. Cierto. Sin embargo, observo que hay una estrategia especial para representar toda esta violencia que denominaré translúcida, por constituir un dilema, un acto que problematiza la visibilidad. Esa estrategia que desde los estudios visuales feministas muestra sin develar, sin transparentar, sin exponer. La translucidez, explica Barcenilla, A. (2017) es aquello que se encuentra entre los límites de mostrar totalmente y esconder. Sí. Son los residentes de Santa Martha, pero principalmente son actores. Son cuerpos poéticos. Se muestran, pero al mismo tiempo se ocultan. Con estrategias teatrales y mediante el uso del artificio del engaño, los presos exponen los motivos que llevaron a los personajes de *Ricardo III, versión 0.3* a traicionar, a matar y a

autodestruirse. Los actores se sitúan en el estado de ánimo del asesino para poder generar su obra. Utilizan el artificio del engaño para generar el acontecimiento. Las noticias del día de hechos violentos y de sangre en México ofrecen material primario para que los dramaturgos de la Compañía de Teatro Penitenciario creen sus dramas, sus monólogos, sus diálogos. Las violencias individuales y colectivas se revelan en el teatro. ¿Todo eso somos adentro y afuera de la cárcel? Las violentas y monstruosas pasiones humanas han interesado a los artistas desde tiempos inmemoriales. La tragedia de Shakespeare se desarrolla entre el homicidio y el dolor de nuestros días a 400 años de haberse escrito so pretexto de la vida y la muerte de un tal Ricardo III.

4.4 Los protagonistas: internos actores y el espacio. El acontecimiento teatral y el encuentro con la audiencia

En el siguiente subcapítulo presentaré las observaciones y el impacto de las entrevistas con los actores de la Compañía de Teatro Penitenciario *El Mago* que compartieron sus comentarios en torno al acontecimiento teatral, el espacio (entre espacios) y las presencias en convivio. La entrevista se realizó en el interior de la Penitenciaría de Santa Martha en de forma individual y de forma colectiva en el año 2017.

4.4.1 La entrevista grupal con Vladimiro, MC Mimo, Pozzo, Mandi y Estragón: purificados y limpios al menos por un momento

El bullicio de la Penitenciaría de Santa Martha Acatitla comienza a las 6 de la mañana con el primer pase de lista. Gritan los nombres de los residentes y desde el interior de cada celda las presencias responden. Los actores nos cuentan cómo empiezan su día.

MANDI: Estás en tu camarote y pasa el custodio. Grita: “¡Cristina Morales!”. Y tú contestas: “¡Morales!”

VLADIMIRO: Es un martirio eso

MC MIMO: Cuando hay confianza te dicen tu apodo, ¿no?

VLADIMIRO: A partir de ahí empieza a haber ruido porque llega el agua a unas estancias. Empiezan a arrastrar las cosas de los puestos, se escuchan los barrotos, empieza la vida, ¡pues!

MANDI: Empieza el murmullo y la algarabía de Santa Martha.

MIMO: Algunos piden que no hagan ruido. No les gusta que los despierten (risas).

POZZO: Algunos tenemos que ir a la escuela, otros al gimnasio, otros a correr.

VLADIMIRO: Cada estancia es un matrimonio. Todos se tienen que poner de acuerdo porque si hay alguien que no cumple las reglas hay problemas.

POZZO: Desde las 8 de la mañana empezamos nuestras actividades.

MANDI: Aquí dan cursos desde las 8 de la mañana.

VLADIMIRO: Nosotros somos banda bien portada, pero hay banda mal portada en cada estancia donde vivimos cada uno.

Los lunes, miércoles y viernes, la Compañía de Teatro Penitenciario ensaya en el teatro Juan Pablo de Tavira de las 12 a las 16 horas, y los sábados dan función de las 13 a las 15 horas. Los miembros de la Compañía son los únicos internos que recibe un pago por una práctica artística en prisión gracias a un convenio de colaboración entre la Sub Secretaría del Sistema Penitenciario y el Foro Shakespeare AC. Vladimiro y Mimo cuentan lo que representa hacer teatro en prisión.

VLADIMIRO: Anhelamos esos días en los que nos vienen a ver y nos pagan por hacer teatro. Se necesita el dinero (titubea) pero sabes que a veces no nos interesa tanto el dinero. Bueno sí nos interesa, pero a veces no tanto, a veces pueden más otras cosas (silencio) sobre todo por lo que se mueve aquí adentro (se toca el pecho) se empiezan a sanar cosas que en otro lugar no se sanan.

MIMO: Es lo simbólico de saber que hiciste algo y recibes algo, no tanto el dinero, sino la acción de que obtienes algo.

MANDI: Por la buena. Por tus acciones.

VLADIMIRO: Porque te lo ganaste.

MC MIMO: Porque en realidad nos saldría más caro a nosotros pagar por lo que nos están enseñando. Saldríamos hasta debiendo en realidad.

VLADIMIRO: Está chido, lo valoramos aquí.

MANDI: Nos están enseñando y aparte nos están pagando y es la única Compañía de todos los reclusorios que paga.

El primer acercamiento que los internos tuvieron con el teatro fue por las pastorelas que realiza la Compañía de Teatro Independiente de Santa Martha. La música también les interesa aunada a

las artesanías. Rafael Sencillo musicaliza obras. MC Mimo escribe letras de Hip-Hop. Mandi, el más veterano de los actores –lleva nueve años ininterrumpidos en la Compañía de Teatro Penitenciario *El Mago*– actuó en la película *La Cuarta Compañía*, de Amir Galván y Mitzi Arreola. En la Opera prima de esta pareja de cineastas se devela la corrupción carcelaria. La película cuenta la historia del equipo de futbol americano “Los Perros de Santa Martha”.

Mandi, además de ser actor es futbolista. A finales de la década de los noventa del siglo pasado fue centro delantero del equipo de futbol soccer de Santa Martha hasta que se lesionó el fémur.

MANDI: Fui campeón goleador inter reclusorios con 8 goles en dos partidos en finales. En uno de mis diálogos de Ricardo III digo: en 1988 fui campeón goleador interreclusorios. Me coroné como el pichichi de la Penitenciaría de Santa Martha. Anoté 8 goles en dos partidos. Ni Lionel Messi, ni Hugo Sánchez, ni el Rey Pelé, ni Ronaldo, ni mucho menos el Chicharito. Me rompieron mi fémur, pero yo no me quedé a ver qué me caía del cielo. No. Yo seguí aquí en la Compañía y así como estaba hice una película e hice la obra de *Ricardo III*, 0.3.



Ilustración 10. Mandi en escena.

Los actores de la Compañía de Teatro Penitenciario *El Mago* consideran que el nombre de teatro penitenciario es una marca que los distingue. Su práctica teatral los hace tener algo en común y les da una identidad. Con su forma de hacer teatro emergen de la oscuridad para transformar su propio relato de vida y la vida de la audiencia.

POZZO (P): [El teatro penitenciario] Simplemente es un trabajo teatral que se hace dentro de la institución y nosotros somos los actores que la representamos.

VLADIMIRO (V): Es penitenciario porque se realiza en el entorno en el que nos encontramos, un lugar común que compartimos.

RAFAEL SENCILLO: El teatro penitenciario si tiene una etiqueta dentro de la sociedad, y eso es bonito porque hace que surjamos de lo malo de la humanidad y estamos surgiendo como teatro penitenciario desde la oscuridad y es un orgullo para nosotros y para nuestras familias y para los directores.

MANDI (M): El teatro penitenciario para mí es como un reflejo para la sociedad. Estando aquí como interno sí se puede salir adelante con base en el teatro, poniéndole el empeño sí te hace cambiar tu vida, te hace cambiar tus pensamientos tu forma de ser hasta tu forma de hablar hasta tu forma de expresarte hacia la sociedad y hacia los compañeros y hacia el mundo entero.

La práctica cultural dentro de prisión permite que los actores cambien sus hábitos. Por ejemplo, MC MIMO dejó de drogarse en exceso. Pozzo comprende lo que significa el trabajo colectivo y el compañerismo porque él es una parte importante del engranaje del trabajo teatral. Si él falla, el trabajo se cae. El compromiso que adquieren no es individual sino colectivo porque tienen una responsabilidad con la audiencia y con las autoridades que les permiten realizar teatro.

POZZO: [El teatro] Te ayuda a cambiar actitudes y más que nada te ayuda a tomar mejores decisiones para no actuar sin pensar porque sabemos que eso tiene consecuencias si actuamos de mal manera y la compañía lo resentiría, tenemos varias obras como *Ricardo III* y el *Mago Dioz* y si llegamos a cometer algún error o alguna falta nos castigarían y afectaríamos directamente a la Compañía.

Sobre el espacio teatral dentro de la cárcel, los actores explican que en ese espacio se expulsan demonios, tristezas y alegrías. Incluso lo consideran un espacio de sanación. Es el lugar

adecuado para gritar, expresarse con fuerza, para compartir, para permitirse ser otros y para aprender.

POZZO: Es un espacio en el que venimos a sacar nuestros demonios, nuestras tristezas, nuestras alegrías, es un buen lugar para venir a gritarlo, para venir a expresarlo, y salir purificados y limpios al menos por un momento.

VLADIMIRO: En este espacio no nos sentimos presos, en este espacio no nos sentimos presos (repetición). Hacemos cualquier otra cosa menos el del papel de presos. Podemos ser un perro, un rey, lo que sea, hasta un árbol, puedes darle vida a algo que no tiene vida, pero no eres un preso y eso es lo que nos tiene aquí a todos en conjunto.

MANDI: Nos gusta conectarnos.

VLADIMIRO: La cárcel es un pueblito. Una pequeña sociedad.

En el espacio teatral leen textos y contextos. Hay espacios concretos y abstractos. El espacio más profundo de la cárcel es la celda y para otros es el espacio teatral.

MANDI: Hay computación, escuela, gym. Hay vapor. Hay biblioteca. Hay gym urbano, gym a puerta cerrada, cardio.

ENTREVISTADORA: ¿Cuál es el espacio más profundo de la prisión?

POZZO: Mi camarote, mi celda y mi lugar donde duermo

MANDI: Aquí

MIMO: Cuando entro en crisis me voy al campo y me pongo a caminar como loco y en ese momento mi mente se empieza a viajar y empiezo a pensar cosas que a nivel público no ventilo

MANDI: Yo aquí hay un jardín muy bonito en la iglesia y en las mañanas voy ahí me relajo y aviento mis diálogos tranquilos en las mañanas. 25 minutos estoy ahí.

Sobre las presencias en convivio, el actor y letrista de Hip Hop MC Mimo afirma que el trabajo frente al espectador le da la energía necesaria para estar en escena. Al tener contacto con el espectador, pero principalmente con su familia, puede darse cuenta si le hace falta voz, si le hace falta ritmo o energía. A MC Mimo le gusta provocar enojo y alegría con las acciones que presentan en la escena. Su trabajo como actor le da la oportunidad de demostrar a su familia que es posible dejar de ser un “revoltoso”.

MC MIMO: Veo al público y veo cómo que se molestan de lo que digo. Provoco tristezas. Pero en si, independientemente del público, yo veo lo que provoco en mi familia. Cómo se dan cuenta que después de haber sido un chamaco revoltoso en la calle aquí me he convertido en otra cosa, no. Todo lo que hacía en la calle sólo lo hago en un

escenario. Ya no lo hago en la calle. Aquí lo contengo. Ya no lo hago para hacer maldad sino para hacer arte. Me doy cuenta que el teatro, la música, mis canciones de rap, lo complemento. Muchas de las veces que las tuve y nunca me di cuenta, y el teatro me sirvió para eso para darme cuenta con la gente que le gusta la obra y cuando no y ahí es cuando me doy cuenta con la gente si se cayó el ritmo, si me falta fuerza, si me falta voz o me falta energía.

Vladimiro menciona que con su trabajo en el escenario busca que la audiencia reviva sus emociones. Que el espectador recuerde emociones y que vuelva a sentir.

VLADIMIRO: A mí me interesa hacerle sentir al espectador [...] empatía por el actor y el personaje que están viendo. Cual sea que sea este que vean emociones de tristeza, de alegría, de frustración. Quiero que la persona que nos esté viendo que por un momento también vea que en su vida en algún momento ha ocupado ese lugar de tristeza, de alegría, de enojo. Eso es lo que yo quería decir.

Para Mandi, el encuentro con el público de teatro le dio la oportunidad de reconocer tres características de su personalidad.

MANDI: [...] Yo impacto, sorprendo y doy miedo. Eso pasa cuando hay obras así fuertes. Me lo han dicho espectadores y personas que me ven en el teatro: “impactas, sorprendes y das miedo”. Sorpresa es algo padre. Impacto, súper especial, ¿no? Es cuando te tomas confianza a ti mismo por dentro y por fuera para dimensionar lo que estás haciendo y que a la gente le guste tu trabajo para seguir avanzando y estar bien con uno mismo, porque a mí me ha quitado muchas cosas y el teatro me ha dejado puras cosas buenas.

El trabajo de mesa que hay detrás de la puesta en escena es muy importante. Cada actor construyó su propia escena para Ricardo III. Primero leyeron la obra de forma integral, resolvieron dudas sobre conceptos, frases oscuras y palabras que necesitaban una mayor comprensión. Luego de entender en profundidad de qué se trata la tragedia histórica de Ricardo III, los actores se avocan a encontrar en la realidad cotidiana a su propio Ricardo III y planear su muerte en escena. Según los actores no hay un libreto, pero sí una escaleta en la que se marcan las acciones y cada actor está comprometido a aprenderse su propio texto. Uno de los personajes

más interesantes de Ricardo III es el de Richi, un perro. Es un perro maltratado que llega al trono de forma obligada. El creador de ese personaje es Mandi.

MANDI: Cuando a mí me dijeron que yo hiciera una muerte de Ricardo III tuve que leer el monólogo de Ricardo III y de ahí agarré estímulos y frases para meterlas a la muerte de Ricardo III [...]. Inclusive, en la escena del perro yo fui el de la idea de montar al perro porque me dijeron haz una escena y yo agarré y dije: ¡Chale! ¡Qué hago! Ustedes se fueron por las zetas, los caballeros templarios y esas ondas y yo no. Yo agarré y me fui a una pelea de perros como las que hacía en la calle con mi banda Los Panchitos. Hacíamos la pelea de perros, una topa y agarré a un compañero mío y a otro compañero y los hice que se dieran un entre. Entonces ahí fue el nacimiento de montar un guardián a Ricardo III. Sí nos resultó muy padre. Es algo chido. Entonces yo me acordé que hacía peleas en la calle con perros y le dije vamos a hacer eso y le gustó a la maestra y gracias a dios pues es un éxito.

Otro de los personajes interesantes es el de la Obesidad, que yo identifiqué con el nombre de Gula. El único personaje que no muere en escena. Rafael Sencillo explica que decidió no matar a su Ricardo III porque prefirió la obesidad que quedarse en el poder.

RAFAEL SENCILLO: El mensaje que se lleva la gente y el primer mensaje que quiero que se lleve la gente es que se den cuenta que la vida es bonita, que en Ricardo III el poder lleva a la muerte. Nosotros lo que representamos es la vida en realidad. En mi escena es al único Ricardo III al que no matan porque no recibo una corona porque tengo lo que quiero que es mi vida y me voy riendo y esa es la realidad con mi obesidad. ¿Para qué tener poder si lo vamos a utilizar mal? En realidad, nosotros, la humanidad, utilizamos el poder para puras tonterías. Y es el mensaje que queremos nosotros que se lleve la gente y el granito de arena pues es de que se den cuenta que la vida es una y que es muy padre.

Por otro lado, Pozzo relata que con su Ricardo III hace un resumen de noticias del acontecer político y social. Con los Ricardo III que han presentado han podido imaginar cómo operan quienes están detrás de los 43 desaparecidos, de los 72 migrantes asesinados en Tamaulipas, de los feminicidios, los que cavan las fosas clandestinas, quienes abandonan cuerpos en tráileres, quienes mueven los hilos de quien llega a la silla presidencial. Con la puesta en escena queda claro que el Ricardo III está más actual que nunca en nuestra realidad mexicana. Las noticias de alto impacto que se presentan en escena se construyen gracias a las noticias de los medios de

comunicación. En la cárcel los actores tienen acceso a televisión, a radio, a periódicos y a revistas como Proceso. Los actores de la Compañía consideran que es muy importante mantenerse en contacto con los problemas que afectan a la sociedad.

POZZO: Nosotros leemos el diario acontecer. Ricardo III se va actualizando conforme los hechos van ocurriendo. Por ejemplo, leemos las condiciones que están pasando en México, en Siria o en cualquier parte del mundo. Lo jalamos a nuestro entorno y lo transformamos.

Los actores comentan que la censura no existe dentro de la cárcel, pero sí la autocensura. MC Mimo detalla que él tiene problemas con la autoridad y gracias al teatro ha encontrado la manera de exponer su inconformidad de forma sutil y sin ofensas.

MC Mimo: Yo tengo mucho eso de atacar al gobierno, bueno, lo tenía, tenía muchos problemas de autoridad, no, a raíz de que tuve un castigo reciente es que ahora empiezo a manejar mis problemas con la autoridad, respetar a la autoridad para que también me respeten a mí, pero yo tenía eso de tirarle al gobierno, al director, al presidente, no, ahora ya trato de tirarles, pero sutil, sin ofensas [...].

Sobre su tiempo de sentencia, los actores comentan que el tiempo ha sido una de las pruebas más complejas que han padecido.

MANDI: Se te viene un caos en tu cerebro y no sabes ni qué decidir. A mí me aventaron 40 años y entré de 25 años, y ahorita tengo 53 años. Llevo 28 años. Entré al penal muy joven. Yo la verdad ni pensaba llegar a esta edad. No. La verdad. Ahora que tengo esta edad pienso: ¡uy! qué padre es la vida ¿no? Yo ya le di la vuelta al reloj. Yo ahora comienzo el año 29. En este año empiezan mis juicios orales para obtener mi libertad. Pero así ha sido una lucha conmigo mismo y con el tiempo. Se siente uno solo porque tu familia ya no te visita como las primeras veces. Te van olvidando, se alejan, te van dejando [...].

Mandi, luego de 29 años de sentencia, obtuvo su libertad el pasado 3 de octubre de 2019. Ahora hace teatro con la Compañía de Teatro Penitenciario Externa.

Los actores aún recuerdan la voz del notificador que les marcó la sentencia. La depresión, la angustia, el temor, la separación familiar, el pensar en las opciones de futuro y en una posibilidad

de libertad se convirtieron en pensamientos recurrentes. Pozzo recuerda el momento de su sentencia.

POZZO: Cuando me sentenciaron me dijo el notificador: Te fue bien. Te dieron una sentencia de 18 años y meses. Pero no te preocupes, con la mitad pagas. La verdad yo no sentí nada. Yo voy a luchar para que el tiempo que esté aquí sea el menos posible y se me haga lo menos pesado. [...] Yo empecé a aplicarme en todo lo que tengo que hacer en estas instituciones: estudiar, trabajar, tener actividades, y así se me ha pasado rápido el tiempo. La única forma en la que me doy cuenta que ha pasado el tiempo es cuando veo a mis hijos y hablo con ellos. Tengo cuatro hijos. Cuando entré a la cárcel uno de mis hijos tenía 6 años y ahora tiene 19 y es ahí donde me doy cuenta que el tiempo está pasando. No en mí ni en lo que haya vivido aquí sino en ellos. A mis hijos les ha enseñado a ser independientes. Yo afuera los sobreprotegía, les daba todo y no los dejaba ser autosuficiente. Al no estar con ellos tuvieron que aprender. Tuvieron que hacerlo. Pienso que ha sido bueno para ellos que me haya separado de esa manera porque también los pude haber guiado por el mal camino y pienso que las cosas pasan por algo.

El peso del tiempo transforma su percepción del entorno. El escuchar la sentencia, el padecer el encierro modifica su estabilidad emocional. Sólo la voluntad y un esfuerzo extraordinario que nacerá de ellos mismos les permitirá transformar el espacio. Estos presos modifican su realidad mediante el teatro, pero para llegar a ese estado tuvieron que sumergirse en la absoluta depresión que significa cargar con la culpa, el dolor y hacerse cargo de su responsabilidad.

VLADIMIRO: Yo a diferencia de mi compañero yo sí distingo que el tiempo pasa en mí porque cuando a mí me sentenciaron hace trece años era otra persona totalmente diferente. Llegué sin sueños, llegué devastado y llegué con mucho temor al lugar donde estoy ahorita, sin saber lo que me esperaba qué experiencias iba a vivir. Al principio fue lo peor. No duermes. Pierdes tu tranquilidad y todas las cosas te las arrebató la vida de un momento así de tajo. A través del tiempo he tenido altas y bajas. He decidido vivir bien tranquilo, pero también he caído en baches y me he sumergido en lo más profundo de este lugar. No ha sido agradable, pero me ha servido porque he aprendido muchas cosas del dolor y de experiencias de otras personas. También he aprendido y eso me ha llevado a evolucionar y a decir no. No quiero estar ahí. No nací para quedarme estancado nací para buscar e interactuar en otros lugares y tener la oportunidad de tal vez expresarme. Traigo una sentencia de 20 años, 11 meses, 7 días y llevo 13 años. Así tal cual lo escuché la primera vez así se me grabó, pero realmente el delito por el que yo vengo era para tener muchos más años entonces ahí en esa sentencia, aunque es muy grande había una

esperanza y esa esperanza 13 años después ahí sigue, la esperanza de la libertad, sigue viva, y estoy pagando lo que hice y nada más.

Estragón es un interno actor que se sabe preso de por vida. Esa situación lo lleva a vivir cada día como si fuera el último. 83 años le esperan. ¿Qué planea hacer con este tiempo?

ESTRAGÓN: Yo cuando caí a la cárcel yo sabía por qué delito venía, yo sabía más o menos cuántos años me iban a dar, yo en mi perspectiva de vida yo sabía más o menos todo [...]. Yo hasta venía preparado como para estar en la cárcel, yo venía predispuesto a que algún día yo iba a caer aquí. Cuando empecé a delinquir yo ya sabía a donde iba a parar. Estas últimas veces yo sabía que iba a permanecer parte de mi vida [en prisión]. Ahora lo agarro como un juego y empiezo a disfrutar el día como si fuera el último. Si llegara a salir, saldría a la edad de 83 años de aquí y ya lo acepté. Ya estoy consciente de que me puedo quedar toda mi vida. Si es que llego a los 83 años. Entonces disfruto mi día como si fuera el último. No me quedo con nada. Si se me antoja una paleta, me la compro; un chicharrón o algo. Si puedo ayudar a cualquier persona, la ayudo. Se a qué me dedicaba, cómo quise en mi vida ser. La verdad yo le doy gracias a Dios que estoy aquí por qué sé por qué estoy aquí. Nada más. Le doy gracias a la vida de que estoy aquí en este momento.

POZZO: Estar vivos es un bono extra que te da la vida. Es un plus.

El tiempo de la cárcel les ha permitido conocer el teatro, quizá en otra condición no hubiera sido posible. El hacer teatro en la prisión les permite vivir otras historias, crear personajes que los llevan a sentir desde otros registros emocionales, como el que ofrece comprender su vivir de por vida en prisión. Vladimiro explica que el objetivo de su trabajo actoral es fusionar el personaje con su propia historia de vida. Con él entendemos el acto de fusión del personaje con la persona.

VLADIMIRO: Teníamos que estar aquí para conocernos. Tenía que suceder esto. La decisión que tomamos allá afuera nos trajo aquí. Cada obra nos exige entrar en conflicto interior con nosotros mismos desde que nos asignan un personaje. Hay ocasiones que el personaje nos supera y nos pone el pie. La gente que nos prepara nos dice que tenemos que fusionar a nuestro personaje con nuestra persona y cuando logremos hacer eso estaremos cerca de nuestro objetivo.

Finalmente, Rafael Sencillo y Mandi cierran la charla con reflexiones. Rafael explica cuáles son las ventajas que tiene como actor. Él se asume como actor y músico y Mandi piensa que el teatro lo ha sanado.

SENCILLO: El que es actor tiene una ventaja porque se da cuenta de su pasado, está viviendo su presente y tiene que ver al futuro. Ese es el actor. El actor no puede estar viviendo nada más por vivir. Tenemos que cuidarnos, no nos enfermarnos, no nos podemos meter en problemas, tenemos que saber respetar las leyes de aquí y de la calle. La directora nos ha enseñado a respetar a las mujeres porque hay mucho machismo aquí en México.

MANDI: A mí el teatro me ha sanado. Yo cada que termino una función me siento limpio, me siento muy tranquilo, saludable, alegre. Mi vista se me ve y más cuando me salen las cosas bien. La gente que me ve me dice: Oye, vienes bien contento. Tus ojos se ven otra cosa. Cuando estoy platicando así con la gente la tengo bien entretenida porque hilvano mejor las frases. La plática es muy amena. Eso lo he adquirido porque aquí se ve, se escribe, se analiza y uno va adquiriendo conocimientos del ser humano. Llego al fondo.

Mandi recuperó su libertad en el año 2019, luego de más de 30 años de prisión.

4.4.2 Rafael Sencillo. Músico y actor que disfruta el conflicto



Ilustración 11. *Ricardo III, la gula.*

La entrevista con Rafael Sencillo transcurrió sin problemas. Se respetaron los 15 minutos disponibles para su realización en el Teatro Juan Pablo de Tavira al interior de la Penitenciaría del DF. La entrevista, aunque breve, fue reveladora para los objetivos de esta investigación.

Rafael se mantuvo atento a mis preguntas y reveló detalles valiosos sobre la importancia que el teatro ha tenido en su vida y sobre los espacios de la cárcel.

Rafael Sencillo tiene más de cinco años en formación como actor en la Compañía de Teatro Penitenciario El Mago de Santa Martha Acatitla. Ha participado en tres obras: *Cabaret Pánico*, *Ricardo III, versión 0.3* y *El Mago Dios*.

Antes de involucrarse en el teatro en prisión, Rafael Sencillo criticaba a los actores de la Compañía de Teatro Penitenciario y creía que lo único que podía liberar de la cárcel era el dinero. Sin embargo, “no me he ido a la calle, pero yo ya soy un hombre libre. Un hombre que

me puedo encuerar que puedo hablar a los ojos y decir la verdad. Ya en estos momentos porque hace unos años no podía. Te tenía que mentir para ser yo”, expresó el músico y actor.

Rafael detalla la experiencia significativa que le deja el acontecimiento teatral:

Disfruto desde que llego aquí, el conflicto con mis compañeros, eso me gusta mucho porque tenemos varios puntos de vista, y si no hay conflicto no hay teatro entonces me gusta el llegar el investigar, el oír, el opinar, el saludar, estar aquí plantado, el cansarme, el cansarte es muy bonito porque llegas satisfecho a tu celda, te das un baño y analizas, vengo cansado porque aprendí esto, porque pasa esto, porque la gente se lleva algo de mí, porque la gente se lleva algo de mis compañeros, de los directores, porque la gente se lleva algo de la cárcel, eso disfruto mucho que le gente se lleve algo, que los medios se lleven algo, toda la gente se lleva algo de aquí. Un granito de arena.

La dirección escénica explora y “rasca” en las emociones de los actores. En los ensayos los actores lloran. Ante esto, el actor asegura que la práctica teatral lo ayudó a aprender a decir la verdad, a quitarse las máscaras, las caretas y a mostrarse tal cual es. Rafael Sencillo asegura que el teatro es un espacio para decir verdades. Que la libertad no está en la calle sino en la mente y en el espíritu. Y aunque no ha obtenido su libertad ambulatoria, en el momento de la entrevista, el actor se sentía bien consigo mismo, espiritualmente y mentalmente:

En este espacio (el teatro) aprendes a vivir en realidad con los compañeros. Te quitas tus máscaras para defenderte para ofenderte para mentir. Aquí te quitas todo eso. Aquí no puedes mentirle a la directora, a Itari, no puedo mentirte a ti. No puedo mentirle a nadie. Esa es la gran diferencia entre mi celda a llegar a este espacio (teatro).

El mejor espacio para él es estar en el teatro y en la escuela porque se parte de la confianza en el otro y en decir la verdad:

Aquí hay muchos espacios. Aquí hay los espacios que tú quieras, el espacio de respetar a las autoridades, el espacio de respetarte a ti, el espacio de respetar a una dama, el lugar de respetar a un señor, aquí los espacios se los pone uno, aquí hay cientos de lugares, pero el mejor espacio es en el teatro, en la escuela también hay mucha gente.

Rafael asegura que los lugares los crean los internos, y que los espacios tienen colores, tienen delimitaciones y reitera en la cárcel existen los espacios “que quieras”:

Somos alrededor de 2 mil 500 y alrededor de 20 hacemos teatro. Alguna vez llegamos a ser 32. El Mago Dioz, se acuerdan que llegamos a ser 32, bien formadotes ahí, pero de repente ya empezó más la disciplina, el rigor de los directores, y ¡pif pif pif puf paf, pafuera!, aquí es una jungla, aquí en el lugar en el que quieras estar, mucha gente quiere estar en el fango, mucha gente queremos estar en lo verde, en la vida, mucha gente no y es la gente que se va separando, todos somos iguales pero no todos estamos en el mismo lugar”.

Rafael admite que el teatro también los convierte en personas útiles porque se les paga por su trabajo teatral. El teatro les ofrece beneficios por ser una actividad laboral. Cuando tienen que estrenar ensayan, incluso, en días de visita. Cuando no actúan están tras bambalinas apoyando en todo lo que se ofrezca.

Sobre cómo los recibe la población penitenciaria que no ha participado en actividades teatrales, Rafael Sencillo asegura que la gente lo mira con respeto, la población reconoce que es una persona activa que se mantiene movido todo el día.

Lo más difícil de estar en la cárcel es alejarse de la familia. Rafael reveló que, hace 14 años cuando fue sentenciado, su pareja de ese entonces se fue con su hija y su hijo a Estados Unidos. Su pareja no pudo con la situación ni quiso esperarlo ni acompañarlo en la cárcel.

Cuando Rafael habló sobre el espacio de la frontera que separa a México y a Estados Unidos, y sobre el racismo exacerbado en los discursos del presidente de Estados Unidos Donald Trump, mostró una expresión de tristeza porque tiene una hija en Estados Unidos y un hijo que fue retornado a México. Su hija estudia para ser enfermera. Le preocupa el discurso hostil de Trump contra los migrantes. Explica que Trump cuida a su país desde la perspectiva económica pero no desde la perspectiva humana. Tiene algo de Ricardo III porque en Trump se resumen todas violencias, explica.



Ilustración 12. Ricardo III no muere.

En esta etapa de la entrevista se mantuvo casi a punto del llanto. Rafael aprovechó el momento para pensar en voz alta sobre lo que le diría a su hija si la tuviera enfrente, “en este momento le diría a mi hija que la vida le ha dado una gran oportunidad”, (...) y que no cometa los mismos errores que yo estoy cometiendo.

4.4.3 David Ruco. Músico y actor. “Me fue creciendo el gusto por el teatro”

En 2017 David Ruco cumplió 7 años en la Compañía de Teatro Penitenciario El Mago. En *Ricardo III, versión 0.3* actuó el personaje de un católico extremista que odia a las mujeres. En la puesta en escena asesina al personaje de Lady Ann.

Llegó al teatro antes de que Itari Marta comenzara el proyecto de *El Mago*. Primero musicalizó pastorelas, después se integró a *El Mago* y conoció la magia del teatro político y social. Le llamó la atención el proyecto del *Foro Shakespeare* porque venía un mujer, una directora de afuera:

Al principio nomás veníamos porque venían una serie de muchachas y veníamos de libidinosos y morbosos a ver a las muchachas, pero este me fue creciendo el gusto por el teatro y por eso nos metimos a esta Compañía.

David Ruco asegura que la Compañía *El Mago* tiene reglas muy estrictas. No acepta internos que consuman drogas ni que lleguen tarde ni que sean indisciplinados. Mantenerse en la Compañía es muy difícil, la disciplina es muy ardua y las exigencias son muchas que a veces no todos los que entran las pueden cumplir: “Llegamos al hartazgo y tiramos la toalla por unos días pero cuando estás ahí empiezas a respirar y dices, necesito hacer esto, ya es un día a día con nosotros esto del teatro”. Con todo, el teatro dentro de la cárcel es el espacio de la libertad:

Llevarse con los compañeros es muy difícil porque cada uno tenemos una forma de actuar. Muchas veces cuando llegamos a este lugar llegamos todavía con antifaces con armaduras y no nos despojamos de ello y estamos todavía a la defensiva. Lo que he aprendido en este lugar es que puedes confiar en tus compañeros porque este sitio es definitivamente muy distinto a lo que es una cárcel. Este sitio, el teatro, es la total libertad.

La iniciativa de montar *Ricardo III* fue de Itari Marta, precisa David Ruco. La propuesta se enfoca en realzar el lado oscuro del personaje que “es sutil, falso y traicionero”. Esas características del personaje empatan con los participantes en la obra porque pueden jugar con su propia historia y la propia situación de vida que los llevó a prisión. Sin embargo, enfatiza que “todos tenemos un Ricardo III dentro de nosotros”

Nosotros estamos en este lugar (cárcel) y estamos viviendo nuestro lado oscuro. Pero también esto empatiza con toda la gente porque todo tenemos un Ricardo III dentro de nosotros. nos llamó mucho la atención porque podíamos jugar con nuestra verdad, con nuestra verdadera maldad la podíamos sacar aquí sin tapujos y si embargo al sacar nuestra verdad nos fue modificando, nos fue enseñando los errores que hemos tenido de creer que somos unos superhombres a veces y esto nos viene a sentar los pies. Todos tenemos un lado oscuro pero ese lado oscuro nos hizo tomar conciencia de lo que veníamos haciendo en tiempos pasados. Entonces esta obra nos empató mucho por el lugar por el universo

por la violencia que está viviendo nuestro país que siempre ha habido violencia y siempre ha habido traiciones.

El día que fui a entrevistas a David asistieron a la función de Ricardo III, versión 0.3 más de 80 personas. La mayoría estudiantes de una universidad. Ante este hecho, David Ruco explicó que el teatro y la prisión son como espejos de lo que pasa afuera.

Gracias a la dirección, gracias a la ayuda que nos brinda el Foro Shakespeare se ha tenido bastante audiencia en estas presentaciones de Ricardo III. Al público me gustaría decirle que nos vengan a ver que vengan a ver el trabajo para que limpien a lo mejor su morbo, mucha gente viene para ver qué están haciendo estos imbéciles. Ya no delinquen, pero vamos a ver qué hacen. Nuestra idea no es que el público nos venga a dejar aplausos y nos venga a entregar felicitaciones. Lo que nos gusta en verdad es que el público venga y se lleve la conciencia llena de todo lo que hacemos aquí porque está en cambiar al mundo, pero está en cambiar cada persona a lo mejor no vamos a ganar nada pero si pones tu granito de arena poco a poco se va a ir limpiando esto.

La población que no ha conocido el teatro los trata con respeto. Algunos se asombran de la calidad del trabajo y de cómo la Compañía se ha consolidado gracias al trabajo colectivo y constante. David explica que lo único que se necesita para mantenerse en la Compañía El Mago es voluntad y sinceridad: “Aquí no nos piden que tengamos un curriculum actoral, porque aquí se acabaron los clichés, aquí somos cual somos y eso nos ha abierto las puertas para que se dé este espectáculo en las prisiones”. Sobre el tiempo en prisión, David precisa que no ha visto gente que cumpla sus condenas completas porque mueren o se van antes.

Finalmente, al respecto del espacio que ocupa el teatro dentro de la cárcel, David Ruco lo identifica como su centro de trabajo.

Prácticamente cuando sale uno de la estancia hacia el teatro es como si fueras a trabajar. Me figuro cuando estabas en la calle y salías a trabajar. Vienes, haces tu trabajo y regresas a a la cotidianidad de tu vida. La estancia ya es muy tranquila porque haces equipo con los que vives, ya hay afinidades, ya empatas en muchas cosas, y te tienes que aplicar porque prácticamente ahí vives toda la noche. Entonces es lo mejor estar bien con los compañeros. Sobre la marcha para que existan peleas es cuestión de dos. En realidad, aquí te llevas tu cárcel como la quieras vivir con tranquilidad o con agresividad para todo

te van a responder, hay gente tranquila que te responde tranquila y con paz y hay gente tranquila que te responde con agresividad, pero gracias a dios ahorita todo está perfectamente en calma.

4.5 Entrevista con ex internos actores. Mantener vivo un centro cultural

Recuperar las experiencias significativas que dejó el teatro en prisión en los actores que cumplieron sus sentencias y que vuelven a la cárcel para cumplir sus compromisos con el teatro penitenciario en México es sustancial para darle mayor profundidad a esta investigación. En este apartado presento los detalles de un grupo focal que realicé con tres ex internos actores: Antonio Soldado, Javier Greñas e Ismael. La entrevista se realizó en el año 2019 en La Teatrería, de la colonia Roma, media hora antes de que comenzará la función de *Las Hijas de la Aztlán*.

4.5.1 Antonio Soldado: “¿a poco estuve aquí? está *re culera* la cárcel, ¿cómo aguanté tantos años?”



Ilustración 13. Antonio Soldado en Las Hijas del Aztlán.

Antes de entrar a la Penitenciaría del DF, la vida de Antonio Soldado giraba en torno al ejército. Cumplía 17 años preso cuando se enteró que Itari Marta estaba formando una compañía de teatro. Era el año 2009. En varias ocasiones, el baterista y actor Rafael Sencillo, su compañero de celda, lo invitó a unirse. Fue hasta el año 2015 que Antonio atendió el llamado sin dimensionar lo que le esperaba. El arte vivo del teatro lo ayudó a controlar la ira y a identificar que el teatro es un espacio para el desahogo y para el desenmascaramiento.

El teatro me ha enseñado a pensar las cosas dos veces, a manejar ese equilibrio de emociones y de temperamento agresivo. En realidad, así era yo. El teatro me ha ayudado a controlarme y a no meterme en problemas. Cuando estaba yo allá adentro [la cárcel] llegaba al auditorio y haz de cuenta que entraba a otro mundo. La cárcel no existía y nos avocábamos a lo que íbamos a hacer. La mente se va, la mente viaja, como que nos salimos un ratito de la prisión. Podemos hacer lo que queremos y decir lo que queremos

sin ponernos obstáculos ni máscaras. Nadie nos pone límites para el desahogo. Te desahogas, te sacas esa tensión que traes y la ira (Antonio Solado, actor, comunicación personal 2019).



Ilustración 14. Antonio Soldado antes de entrar a escena en La Teatrería.

En 2018 recuperó su libertad ambulatoria luego de 26 años en “cana” no sin antes pasar unas pruebas de confianza ante el Consejo Técnico Interdisciplinario de la Penitenciaría del DF y demostrar que [ya] no era una persona violenta. Al aprobar los parámetros, le entregaron una carta de recomendación laboral para integrarse al Centro Cultural Autogestivo El 77.

Después de salir de la cárcel y estar tantos años, el teatro me abrazó. Si yo no estuviera avalado por el teatro quizá ya no estuviera aquí. A lo mejor estuviera otra vez del otro lado o me matan o caigo preso (Antonio Solado, actor, comunicación personal 2019).

A los pocos días de haber recuperado su libertad se integró a la Compañía de Teatro

Penitenciario Externa y retornó a la prisión por cuestiones de trabajo. Sobre los sentimientos que

experimentó al volver a la cárcel y su apreciación del espacio que lo había contenido durante 26 años recordó:

Sentí nostalgia, a pesar de que estuve 26 años en la Peni. Cuando me dijeron que tenía que ir a la Peni a trabajar yo no podía ni dormir. Tenía pesadillas. Me soñaba allí adentro. Tuve sentimientos encontrados. Si por mí fuera no regresaría a la cárcel nunca pero ahora tengo que ir porque es mi trabajo. Al ver los lugares en donde estuve yo parado dije: “¿A poco estuve aquí? Está re culera la cárcel, ¿cómo aguanté tantos años?”. Veo a los compañeros y digo: “¡Putra madre, esta madre sí es dolor! Es el horror”. Conforme voy saliendo voy soltando la pesadez y la ansiedad de tantas cosas que vi. Vas caminando y vas un poco más consciente que dices: “No me van a hacer nada porque vengo de color. A diferencia de cuando estás adentro que tienes que cuidarte todo el tiempo” (Antonio Soldado, actor, comunicación personal 2019).

Antonio Soldado fuera de prisión ha participado en tres puestas en escena: *La Mordida*, *La Espera* y *Las Hijas del Aztlán* bajo las direcciones de Artús Chávez, Conchi León y César Enríquez, respectivamente.

4.5.2 Javier Greñas: “Yo salí un jueves y al otro día estaba en Foro Shakespeare. De ahí para acá”



Ilustración 15. Javier Greñas en el camerino de La Teatrería.

Entre 2009 a 2013, Javier Greñas, participó en la Compañía de Teatro Penitenciario interna. En 2013 recuperó su libertad y desde entonces trabaja en la Compañía de Teatro Penitenciario *El Mago* externa. ¿En qué momento de su relato de vida se encontraba Javier cuándo se unió a la Compañía por primera vez?:

En lo personal fumaba marihuana enfrente de Itari. El Mandi siempre, bien chocho. El Rivas fumaba piedra. El Lic., todo neurótico. Michel, bien idiota. Cosas así. El Chucky, bien pinche nervioso porque ya se quería ir a mamar a los baños. Te lo juro, güey. No todos somos adictos, pero siempre estamos enfermos de algo. ¡A huevo! (Javier Greñas, actor, comunicación personal 2019).

Javier optó por cambiar su adicción a la marihuana por el teatro. Nunca ha estudiado artes, ni mucho menos ha pagado por lo que sabe en materia teatral. El único pago que ha dado a los

profesores de la Compañía es el trabajo constante. El Foro Shakespeare es quien absorbe los gastos de los profesores que van a dar clases de profesionalización actoral y que ofrecen talleres de voz, improvisación, dramaturgia y combate escénico, entre otras materias, al interior de la prisión. Sobre el tema laboral, Javier comenta que cuando las personas salen de prisión y piden empleo en una empresa o en un negocio lo primero que “nos solicitan es una carta de no antecedentes penales”.

Salí un jueves y al otro día estaba en Foro Shakespeare, y de ahí para acá. Es complicado a lo que te enfrentas cuando tienes antecedentes. No debería detenerte eso. Siento que ese papel debería desaparecer porque en lugar de ayudar te pone una gran barrera (Javier Greñas, actor, comunicación personal 2019).



Ilustración 16. Javier actuando en La Caja Negra de El 77.

Sin embargo, El Centro Cultural Autogestivo El 77 le dio un empleo:

En la cárcel sólo exiges, pides y lloras. También se vale, pero no te das cuenta cuánta gente está detrás de ti trabajando. Isma les decía a los chavos de “la peni”: “Tienen una bomba y no la ven”. Y es la verdad. Con esto quiero decir que estos güeyes adentro no asimilan. Los de la Peni no asimilan que tienen un centro cultural afuera que los espera (Javier Greñas, actor, comunicación personal 2019).

Para mantener un centro cultural independiente como El 77, la planeación de los montajes se realiza anualmente. Adrián Alarcón es el asistente de dirección de Itari y Conchi León es asesora en dramaturgia. Javier explica que los textos se construyen en colectivo y que no hay un solo autor.

Ya sabemos diferentes formas de escribir un texto. Sabemos qué son los arcos dramáticos. Buscamos darle un signo al espectador para que piense que es una cosa y al final es otra. Lo que escribimos se lo pasamos a Conchi León para que lo revise (Javier Greñas, actor, comunicación personal 2019).

Javier comenta que hay más personas haciendo otras formas de teatro en la Penitenciaría de Santa Martha –pastorelas, por ejemplo– pero sólo El Mago “nos paga por nuestro trabajo. [El Mago] no es la más famosa, pero es la única que genera empleo y profesionalización. A base de qué, güey, de responsabilidad, de disciplina y de que cumplas lo que dices”.

4.5.3 Ismael: “Buscamos generar dinero a través del teatro. Que vean que es una posibilidad”



Ilustración 17. Un actor se prepara.

En los montajes futuros buscan alcanzar dos objetivos. Uno, que las dos compañías –la interna y la externa– trabajen en conjunto para presentar las obras afuera de prisión, principalmente. Sobre este primer objetivo, en el mes de octubre de 2019, la Compañía de Teatro Penitenciario interna salió de prisión los cuatro jueves del mes a ofrecer funciones de *Ricardo III, versión 0.3* en el Foro Shakespeare. Con estas presentaciones comenzaron los trabajos de remodelación del Foro que reabrirá sus puertas en el mes de marzo de 2020.

Dos, buscan replicar la experiencia en otras cárceles mexicanas, mediante alianzas. Para lograrlo están elaborando un documento que contiene la “poética” de la Compañía de Teatro

Penitenciario *El Mago* interna y externa. “Un manual de procesos. Un documento que contenga los detalles de cómo ingresar a una prisión”.

Entro a la Peni. ¿Qué es lo que hago? Uno. Enseño mi memorándum. Dos. Entrego mi identificación. Tres. Me entregan gafete. Cuatro. Firmo la hora. Cinco. Paso la revisión. Seis. Me ponen sellito. Siete. Muestro el sellito. Ocho. Camino hasta el auditorio. Nueve. Llego. Así. Estoy dejando todo asentado por si a alguien le toca ir a dar taller a Tijuana tome su manual y monte [el espectáculo] en 6 meses (Ismael, actor, comunicación personal 2019).

Este documento es un protocolo y funcionará también a manera de propedéutico. La Compañía de Teatro Penitenciario quiere que los internos actores vayan a otras prisiones a compartir la experiencia. El ejercicio comenzó en el Centro de Readaptación Social Varonil (Ceresova) de la Ciudad de México, prisión en la que se pagan sentencias menores a 16 años en contraste con las sentencias extensas de la Penitenciaría del DF. Lo importante es generar un proyecto de empleo a través del teatro: “En la Peni hay dinero y en el Ceresova no. Buscamos generar dinero a través del teatro. Que vean que es una posibilidad. De 100 que acudan a una clase nos damos por bien servidos”, detalla Ismael (comunicación personal 2019).



Ilustración 18. Ismael en Ricardo III.

De los mil 300 internos de la Penitenciaría de Santa Martha solo quince se mantienen activos en la Compañía de Teatro Penitenciario El Mago. No hay más personas en la Compañía porque no todas se dejan guiar por otras personas y a muchos no les gusta que les digan lo que deben hacer ni cumplir más disciplinas estrictas. Con la carcelaria es suficiente.

Según el reglamento de la Compañía –un reglamento que generaron los propios integrantes de *El Mago*– sólo se toleran 6 faltas en 6 meses. Si alguien se va castigado por la autoridad automáticamente deja de ser miembro de la Compañía y no hay vuelta a atrás. Si a algún miembro de la Compañía se le sorprende robando o drogado o sin interés de ingresar a un programa de tratamiento contra las adicciones también queda fuera de la Compañía. Las únicas responsabilidades que tienen como integrantes de la Compañía es trabajar para construir un acontecimiento teatral, no faltar e integrarse a un programa contras las adicciones.

Finalmente, aproveché el momento para preguntar si tienen algún plan para replicar la experiencia en alguna cárcel de mujeres. Y la respuesta me retornó a una de mis primeras preocupaciones al escribir esta tesis. ¿Por qué no se replican estas experiencias en las prisiones de mujeres?

Íbamos a llevar *La Espera* de Conchi León [al Centro de Readaptación Social Femenil de Santa Martha]. De hecho, nos dieron el memorándum firmado [por Antonio Hazael Ruiz Ortega, sub secretario de la Sub Secretaría del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México], para tener acceso y todo. Pero nos dimos cuenta que ahí no somos bien recibidos por las autoridades. Hace tiempo fuimos a presentar *Ricardo III, versión 0.3*. Estaba otra administración. Con *La Espera* no nos dejaron pasar porque traemos copias de armas y vamos vestidos de negro. Ya sabes. Nos daban el acceso, pero sin nada y mejor decidimos irnos. Preferimos hacer la propuesta en otro centro, en el Ceresova. Dejamos la convocatoria, cartel y todo. Comenzaremos el 1 de abril [de 2019, en el Ceresova]. Ir al femenino fue una pérdida de tiempo. Se pusieron muy pesadas las autoridades. No es el tiempo. (Javier Greñas, actor, comunicación personal 2019).

Javier cierra la entrevista y comenta que probablemente en un futuro podrán aplicar su metodología en las cárceles femeniles y en otros centros estatales, no sólo de la Ciudad de México sino en otros lugares de la República. “Todo dirigido por Itari. Esa es la idea. Creo que sí se vamos a lograr”.

4.6 Entrevista con Itari Marta. Directora y actriz que no imaginó tener una Compañía de Teatro Penitenciario

Itari Marta Mena Abraham es una actriz y directora de teatro con más de 20 años de experiencia en las tablas. Fue su mamá quien la involucró en las artes desde niña. El teatro la encantó. Desde los 17 años trabaja como actriz de teatro, de cine y de televisión. Estudió en la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBAL, pero pronto fue expulsada. La escuela e Itari no encontraron un punto de entendimiento. De acuerdo con su experiencia de vida, las escuelas de teatro están diseñadas para pensar, para intelectualizar en torno al teatro, para alcanzar cierto virtuosismo,

pero no para ofrecer las herramientas que dan sentido al oficio en el plano pragmático. Después de esa lección no volvió a la escuela.

Por un tiempo participó en telenovelas de TV Azteca y en programas culturales en la televisión pública. El trabajo en TV Azteca la estabilizó económicamente, pero no le permitió transmitir su discurso político. Se separó de la televisión para dirigir el *Foro Shakespeare*, un espacio que le daría posibilidad de producir sus propios contenidos, de demostrar que el teatro es profundidad, es memorable, es trascendente e inmaterial.

Al cumplir 15 años al frente del Foro Shakespeare, Itari experimentó un momento difícil. El 30 de septiembre de 2018, el Foro Shakespeare cerró sus puertas luego de 36 años de servicio. El mismo espacio cultural de la colonia Condesa –que en 2009 había incluido a la Compañía de Teatro Penitenciario *El Mago* en sus Proyectos de Impacto Social– se clausuraría para construir unas torres de departamentos.

Por fortuna, el 27 de marzo de 2019, Itari Marta y Bruno Bichir informaron que *el Foro Shakespeare* reabrirá sus puertas en 2020 porque llegaron a un acuerdo de compra venta con los dueños de las casas donde se ubica el Foro, en Zamora 7 y 9, esquina con Veracruz, en la colonia Condesa de la Ciudad de México.

Itari se alió con la productora teatral Petite Comité para fundar Foro Shakespeare y Cía. Además, lanzaron una campaña de *crowdfunding* o financiación colectiva que involucró a las espectadoras, a los espectadores y a cómplices del Foro para recaudar donativos entre los mil a los 25 mil pesos para erigir el nuevo espacio cultural. Las personas que donaron recibirán boletos gratis, podrán participar en la observación de ensayos, en pruebas de vestuario y maquillaje, y sus nombres serán grabados en una placa, y en las butacas.

Mientras el Foro Shakespeare permanezca cerrado hasta marzo de 2020, el Centro Cultural Autogestivo El 77 sigue alcanzando importancia y visibilidad en la escena teatral de la Ciudad de México porque además de servir como espacio alternativo al Foro, da seguimiento a los Proyectos de Impacto Social, y se afianza como sede de la Compañía de Teatro Penitenciario Externa, lugar adonde se integran los ex convictos que quieren seguir su proceso de preparación teatral al salir de prisión.

Itari Marta no imaginó que la Compañía de Teatro Penitenciario iba a sobrevivir tanto tiempo.

Yo no pesaba que la Compañía iba a crecer hasta este punto. No era mi intención. No sé cómo es que llegamos hasta aquí. Todo fue una especie de milagro. Como el proyecto estaba destinado a morir desde el día uno, entonces luchamos con la muerte todo el tiempo. Está vivo porque hay una rebeldía existencial.

Itari intenta comunicar a los internos que conforman la Compañía de Teatro Penitenciario El Mago que la fuerza del teatro les puede permitir imaginar mundos y vidas distintas, que con el teatro, aunque no puedan cambiar su realidad material, si pueden cambiar su perspectiva del presente desde el plano de la ficción.

De los actores de Santa Martha, Itari ha aprendido que la verdadera tragedia es una falta de imaginación. Ha alcanzado una maestría en historia, en filosofía de la existencia, de la libertad y de la paz.

Doy gracias de haber aprendido el significado de las palabras paciencia y serenidad. A partir de Santa Martha soy una persona a la que le cuesta mucho trabajo perder la serenidad porque en esos contextos carcelarios los dramas que vivimos afuera son poca cosa.

Itari tiene su propio método de estudio y preparación. El primer día que llegó a Santa Martha no tenía un plan, el método lo fue realizando conforme pasó el tiempo. Estudió a Michel Foucault, a Alexandro Jodorowski, revisó textos de criminología y psicología, encontró pensadores que

cuestionan la cárcel y el castigo. Algunas preguntas guiaron su aprendizaje: “¿Qué es ser un delincuente? ¿qué es ser un criminal? ¿cómo trabajar con esas personas para hacerlas llegar hasta donde tú quieres y enseñarles lo que tú quieres?”

En sus obras, Itari intenta mostrar de forma cínica y cruda el maltrato y la violencia contra las mujeres. En *Ricardo III, versión 0.3* hay imágenes muy violentas de dolor y de odio contra la mujer porque quiere mostrar sin tapujos cómo son maltratadas las mujeres en el México real.

A mí me tocó que uno de los actores de la Compañía le diera una cachetada a su esposa al terminar la función porque él había creído que ella había coqueteado con otro interno...

Entonces lo hice mierda. Lo saqué de mi clase y de la Compañía de Teatro Penitenciario.

Fui cruel. Luego ella se me acercó y me dijo “acéptelo. No lo saque”.

A la directora le interesa que las mujeres que van a visitar a sus internos a Santa Martha vean las obras para que se cuestionen qué están haciendo ahí, y se pregunten por qué siguen alimentando al “señor gordo del machismo”.

Justifica que la dirección de sus obras huye de la solemnidad, utiliza los recursos de la ironía, el sarcasmo y el cinismo para criticar, pero sin romper nada en la cárcel. No busca que haya un motín ni ser la jefa de una banda del crimen organizado. Lo que busca es sacudir la cárcel, pero sin romper nada.

En la prisión coexisten muchas disciplinas, primero está la del Centro con el pase de lista cuatro veces al día, por ejemplo. Por otro lado, está la disciplina teatral. Es decir, una disciplina es obligatoria y la otra es por voluntad. Ser parte de la Compañía es un ejercicio de tomar la decisión de estar o no estar. Los internos hacen teatro por necesidad y no por obligación. Quienes participan en el teatro en prisión tienen la impronta de comprometerse a entregar un resultado. Y reitera que al teatro en Santa Martha sólo va la gente que tiene ganas, voluntad y compromiso.

No tienes que... quieres o no quieres... No. No quiero. Entonces vete, no hay problema. Ni te voy a meter a la cárcel ni te voy a cobrar dinero ni te voy a dar nada. Pero aquí vienes de tal día a tal día. De esta hora a esta hora. No quiero. Vete. Sí quiero. ¿Sí quieres? La primera vez que no quieras te vas. Es así de fácil.

Aquí hay una disciplina para llegar al compromiso con las palabras. El tema es la voluntad. Tú tomaste una decisión que te hizo estar en una cárcel tú puedes tomar la decisión que te haga salir de una cárcel. Es más. Nosotros podemos tomar una decisión que nos haga salir de nuestra cárcel interior.

De acuerdo con la directora teatral su trabajo al frente de la Compañía no es asistencialista ni de conmiseración. Es de profesionalización del teatro dentro de la cárcel. No le preocupan las críticas, pero sabe de la existencia de algunos de sus detractores. La asociación de Críticos y Periodistas de Teatro de la Ciudad de México abrió una categoría para premiar al teatro en prisión. El interés que han demostrado los periodistas y los críticos la hace suponer que algo está haciendo bien.

5. Capítulo IV. El GAM, epicentro de la cultura en Santiago y escenario para *Ricardo*

III de la CoArtRe

Desde 1998, la *CoArtRe* se caracteriza por realizar un teatro que contribuya al cambio social y a la resignificación de los espacios. Cuando la *CoArtRe* ha trabajado con comunidades presas, su teatro no pretende ser una actividad de entretenimiento, para pasar el tiempo o para matar las horas que se pierden en el encierro, sino el de fomentar un teatro profesional. El trabajo de la *CoArtRe* comenzó en la cárcel de mujeres de Antofagasta, al norte de Chile. La primera obra se creó a partir de la generosidad de las mujeres presas, quienes usaron las máscaras, los vestuarios y la acción teatral para revelarse, rebelarse, tomar valor y compartir con la audiencia sus historias de vida protegidas con el velo de la ficción mediante *Pabellón 2-Rematadas*. Gracias a este primer ejercicio –que luego de 20 años se volvió a presentar en 2018 con dos de las cinco mujeres protagonistas, pero ahora desde la libertad y en recintos teatrales– nos enteramos que las historias de las mujeres en prisión siguen estando marcadas por la violencia, el machismo, el patriarcado y el abandono porque las mujeres, al ingresar a la prisión, son doblemente discriminadas, por su condición de mujer y por su condición de presuntas delincuentes. Esa primera experiencia de representación permitió que la cárcel adquiriera otro significado. El espacio de la censura se convirtió entonces en el espacio de la enunciación, un lugar para decirlo todo y para que las presencias convivieran y presumieran su inocencia. Luego de 20 años de trabajo en centros penitenciarios, la *CoArtRe* hizo una pausa en la cárcel y salió de ella para resignificar otros espacios, fue así que llegó al GAM. Centro de las Artes, la Cultura y las Personas con *Ricardo III*. El GAM es un complejo arquitectónico que se erigió en Santiago, la capital de la Región Metropolitana de Chile, en el año 1972, durante el gobierno popular de Salvador Allende, para realizar las actividades de la *Tercera Conferencia Mundial de Comercio*

y *Desarrollo de las Naciones Unidas* (UNCTAD III, por sus siglas en inglés) que busca, desde 1964 a la fecha, acelerar la integración de los países emergentes al comercio global y analizar mecanismos para combatir la pobreza.

En exactamente 272 días concluyó la edificación de la obra de arquitectura e ingeniería civil que acogería la importante asamblea internacional. Al finalizar los trabajos se realizó un tradicional “tijeral”, un festejo popular propio de los trabajadores de la construcción, en el que comúnmente se sirve asado y se invitan bebidas para compartir entre familiares, trabajadores y contratistas. En el contexto de la celebración también se entregaron reconocimientos a los obreros y a los profesionistas más destacados de la obra. El entonces presidente Salvador Allende emitió un discurso donde agradeció que la construcción se había entregado en tiempo récord y anunció que, después de las actividades de la asamblea internacional el edificio sería la sede del Instituto Nacional de la Cultura:

Eso es lo que queremos, que aquí en el corazón de Santiago venga el pueblo a ver el teatro, el cine, la danza, la música, a oír las conferencias y a dialogar. Y, entonces, estoy seguro que los compañeros obreros del UNCTAD vendrán con su familia, como estuvieron en el tijeral, para estar ahora en otro tijeral de un contenido distinto y más permanente...”. (GAM, s/f).

Pero, la alegría que había dejado aquel “tijeral” y la esperanza de tener un espacio digno para la cultura y las artes terminó pronto, porque, en 1973, debido a los bombardeos contra el Palacio de La Moneda que derrocarían al gobierno socialista de Salvador Allende, el Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral se transformó en el Edificio Diego Portales, sede de los poderes ejecutivo y legislativo del gobierno de La Junta. En 1981 cuando se reconstruyó La Moneda y el poder ejecutivo volvió, el Edificio Diego Portales mantuvo las oficinas del poder legislativo. Durante el periodo dictatorial, el salón plenario fue el marco desde donde Augusto Pinochet emitió discursos que se transmitieron por televisión a todo el país. Los mensajes terminaron de

difundirse en 1988, cuando desde el mismo salón plenario del Diego Portales se comunicó el resultado del plebiscito que daría el triunfo del NO más dictadura y SÍ al retorno de la democracia en Chile.

En la década de los años 90, del siglo pasado, el GAM fue centro de conferencias, convenciones y Ministerio de Defensa. En 2006, 40 por ciento de la construcción sufrió daños por un incendio. En ese tiempo, la presidenta Michelle Bachelet preguntó a la población qué debía hacer con el edificio y la gente decidió regresarlo a su propósito original que era el de ser un centro para la cultura, las artes y las personas. En 2010 y 2014, las firmas Cristián Fernández Arquitectos Asociados y Lateral Arquitectura entregaron los resultados de la reconstrucción.

En este marco espacial emblemático del Barrio Lastarria, en Santiago, en definitiva, un espacio recuperado para la creación, realicé mayoritariamente mi trabajo de campo con la *CoArtRe* en el mes de febrero de 2017. En la Sala N1, Edificio B, segundo piso, pude observar la puesta en escena *Ricardo III*, de William Shakespeare, adaptada por la CoArtRe para el Festival Lo Mejor de GAM. La CoArtRe reestrenó en este importante escenario su *Ricardo III*. Los organizadores del festival programaron sólo tres funciones, del 2 al 5 de febrero de 2017. Aunque fue poco el tiempo que tuve para recuperar la experiencia de ese acontecimiento teatral efímero, el encuentro fue sorprendente, gracias a ello pude observar de cerca los efectos deteriorantes que deja en las personas el haber padecido el encierro, incluso me permitió reflexionar en la importancia de cambiar las reglas de operación de los proyectos de teatro aplicado que son tratados como si fueran generadores de mega producciones. Para dar cuenta de la experiencia, en primer lugar presento una reseña sobre el acontecimiento teatral para después desplegar las entrevistas en profundidad con los actores Carlos, Vladimir, Ronald, Emilio, con la directora Jacqueline Roumeau Cresta y con la espectadora Teresa, voces que en conjunto me permiten entender cómo

funcionan las prisiones en Chile y sobre la necesidad de que las instituciones de cultura y de justicia se den cuenta que los proyectos de teatro en prisión, teatro comunitario y teatro aplicado no son generadores únicamente de entretenimiento, sino de producciones que podrían, incluso, recuperar espacios, vidas y acontecimientos.

5.1 La *CoArtRe* recuerda los 400 años sin Shakespeare

Sobre el acontecimiento teatral, *Ricardo III* de la *CoArtRe*, las reseñas y entrevistas publicadas en medios como El Mercurio, La Tercera, Diario Financiero, Publimetro, entre otros, reportaron desde 2016 que la adaptación del texto dramático estuvo a cargo de Karla Güttner, Ángelo Olivier y Jacqueline Roumeau. La *CoArtRe* adaptó la tragedia para el público contemporáneo de la capital chilena con el propósito de unirse a las conmemoraciones que a nivel global se hicieron entre 2016 y 2017 para recordar los 400 años del fallecimiento del dramaturgo, poeta y actor William Shakespeare.

Los medios de comunicación centraron su atención en resaltar la actuación de Ronald, el protagonista de la obra, un actor que comenzó su proceso de formación actoral dentro de prisión, y quien desde el afuera de la cárcel daba un ejemplo de que es *posible* la reinserción social a través del teatro. Además, las narrativas periodísticas elogiaron a la *CoArtRe* por su trabajo teatral en busca de la sanación y la reconciliación social. Destacaron que la Corporación trabaja por igual con actores profesionales y no profesionales y con quienes estuvieran adentro o afuera de prisión. A propósito, en *Ricardo III* participaron no sólo actores ex convictos, como los protagonistas Ronald y Emilio, sino don Carlos, el padre de uno de los 81 internos que fallecieron en el incendio de la cárcel de San Miguel en 2010 y con quien pude dialogar. Con estos datos en la mira fue que me encontré ante *Ricardo III*.

5.2 Notas críticas sobre el invierno de nuestra desventura

Quizá la puesta en escena del texto dramático original podría durar alrededor de ocho horas o más. Sin embargo, la adaptación de la *CoArtRe* logró mostrar la trama en apenas dos horas. La audiencia abarrotó la sala, más de 100 personas llegaron a la primera de las tres funciones de *Ricardo III* en el Festival Lo Mejor de GAM 2017. A diferencia de México, la obra no se presentó en una prisión, sino en el Centro Cultural GAM, el espacio que durante la dictadura fungió como centro para emitir los mensajes del dictador, los mensajes de un personaje de la vida pública que, incluso, podríamos identificar con la maldad de Ricardo III.

Después de la tercera llamada aparece el personaje de Glóster (también conocido como Gloucester). Su monólogo dialoga directamente con el público. Una luz blanca nos permite percibir la ira que contiene al personaje: “Ya el invierno de nuestra desgracia se ha convertido en un glorioso estío para este sol de York y todas las nubes que pesaban sobre nuestra casa yacen sepultadas en el fondo del océano”. Desde estas primeras palabras nos enteramos que las acciones no sólo serán físicas sino verbales y que el contacto con el público será crucial. Los parlamentos de Glóster se mantuvieron en un volumen alto casi llegando al grito. Las malas intenciones y sus planes de venganza se los contará a la audiencia teatral. Este personaje convierte a los espectadores y a las espectadoras en cómplices de sus propósitos maquiavélicos. El tono de voz de Glóster se mantuvo enérgico toda la obra. Incluso, en momentos, la dicción no lograba ser diáfana porque la acústica de la sala no ayudaba. El espacio no era propiamente un teatro a la italiana sino el de un foro. Quizá el lugar parecía más un estudio de televisión o de fotografía. Los sonidos y la música incidentales en momentos, incluso, opacaron las voces de los actores y las actrices en escena. Sin embargo, la atención del público se mantuvo constante

porque Glóster lo invitaba a conocer sus perversas intenciones. El conflicto se centró en resaltar que Glóster sería capaz de matar por llegar al poder.

La puesta se apegó lo más posible al texto original o en este caso a alguna traducción al español.

Las acciones ocurrieron en un reino en el que deambularon personajes perturbados por la ambición del personaje Glóster, interpretado por el actor Ronald, ex interno de la Ex Penitenciaría de Santiago. La presencia escénica de Ronald era lo suficientemente potente para reconocer en su semblante la prepotencia de Glóster que buscaba a como diera lugar coronarse como rey de Inglaterra.



Ilustración 19. Foto cortesía de Jorge Sánchez y CoArtRe.

Los personajes femeninos no se cansaron de exhibir y resaltar los defectos físicos, la maldad y la personalidad de Glóster; las *ladies* y las reinas advirtieron en cada oportunidad que el fin de la felicidad estaba cerca, le recriminaron la desgracia y la miseria de sus cansadas vidas y los tormentos que se vislumbraban en el futuro. Lady Ann, la Reina Isabel y la destronada Reina

Margarita fueron tres personajes femeninos que lograron que Glóster se configurara como el ser más despreciable que se ha visto sobre la tierra, capaz de matar a su hermano, a mujeres y a niños para llegar a la cima. Los personajes femeninos advierten que las muertes violentas, la corrupción y la infamia marcan el destino de su patria. El conde de Buckingham, en la actuación de Emilio, actor y ex interno, es el aliado de Glóster, quien lo ayuda en sus afanes maquiavélicos a cambio de favores que probablemente no se pagarán. Glóster, *ad libitum*, rompió con la cuarta pared y en cada oportunidad confesó al público sus próximas traiciones y planes homicidas. El castillo formado con andamios se convirtió en un barco, en torre, en balcón y en escenario de sueños y pesadillas en donde no sabemos a ciencia cierta si al final el rey habría sido capaz de arrepentirse por habernos provocado el invierno de nuestra desgracia.

5.3 Emilio, duque de Buckingham: “yo creo que se eligió *ricardo iii* por el contexto del país. Los que nos están gobernando son como este personaje”

En el Café Público del GAM me reuní con el actor y ex interno Emilio, quien actuó el personaje del Duque de Buckingham en la adaptación *Ricardo III* de William Shakespeare por la *CoArtRe*. En la entrevista conversamos sobre su experiencia de comenzar un proceso de formación como actor dentro de la cárcel y continuarlo luego de haber recuperado la libertad. Entre otros temas que se insertan en las categorías de acontecimiento teatral y entre espacios, reflexionamos sobre la vigencia de Ricardo III, la dictadura de Augusto Pinochet, las adicciones, la familia y la reinserción social.

En 2016, Emilio acudió al llamado de la *CoArtRe* porque vio a su amigo Ronald, quien actuó el personaje de Ricardo III, trabajar en las tablas luego de haber cumplido como él sentencias de privación de la libertad.

Vi al Ronald y lo vi haciendo un trabajo tan lindo que me dieron ganas de seguirlo. Vi a la Jacqueline y me dio el papel del co protagonista. Yo no sé si lo hago bien o lo hago mal, pero sé que me gusta.

El teatro dentro de prisión le permitió volver a tener confianza en sí mismo, a pensar que la reinserción es un trabajo individual y que recuperar la libertad ambulatoria representa una segunda oportunidad de vida.

Te cultivas. Me dio herramientas. La cárcel no te rehabilita. Se rehabilita uno. La reinserción es como volver a trabajar en una comunidad y que te acepten y tú aceptar las reglas. Y también recobrar tus derechos, po'. Estar afuera es lo mejor, ¿cachay?

Obtener la libertad ambulatoria es lo mejor recalcó el actor. Sin embargo, al salir de prisión, Emilio encontró un Chile sumido en la violencia, un país donde el acceso a la educación o a la salud es un privilegio. Emilio detecta que las motivaciones del personaje Ricardo III mueven a los políticos.

Yo creo que se eligió Ricardo III por el contexto del país. Los que nos están gobernando son como este personaje. Necesitamos una reforma. Los políticos se están pasando. Están rompiendo las leyes. *Ricardo III* es lo que está pasando aquí en Chile. La derecha y la izquierda son lo mismo. Uno ya no sabe quiénes son los buenos y quiénes son los malos.

Emilio se muestra preocupado ante la situación política y social de su país en tiempos de democracia. Sobre la figura del dictador Augusto Pinochet como un personaje que marca la historia contemporánea de Chile comenta:

Yo no viví la dictadura. No tengo recuerdos. Nací en 1979. Sin embargo, figuras como esas [Augusto Pinochet] quedan impunes. Pinochet destruyó la moneda como si fuera de él sin pensar que era de todos. Se murió viejo, no murió recordando lo que había hecho, po'.

Como en la política de su país, le impresiona que su personaje –Bukingham– es capaz de traicionar para conseguir lo que quiere. Y aunque al final su personaje se arrepiente de todo lo que hizo para ayudar a Ricardo III a asumir el trono no lo hace hasta que se siente traicionado. Se arrepiente en una especie de venganza pasiva.

5.4 Rememorar el infierno de la *pasta base*: adicciones y familia

Emilio, ex interno y actor, recuerda sus años de sentencia. Revela que era adicto a la droga conocida como *pasta base*, el residuo tóxico y altamente adictivo de la cocaína. Él identificó que la droga lo estimuló a cometer los delitos que lo llevaron a prisión.

Consumía la *pasta base*, la ‘mierda’ de la cocaína. Como el crack allá en Norteamérica. Por eso caí adonde me metí. Yo ya sabía lo que se venía, ya había estado preso y sabía. Fue muy complicado... Es una lucha diaria dominar el tema de la droga. A veces me da por consumir. Yo sé las consecuencias. Se me olvida todo. Pero ahora lo pienso dos veces por las cosas que puedo perder. He tenido algunas recaídas. [Silencio]... La culpabilidad es terrible.

Asegura que en la cárcel los custodios son los encargados de administrar la droga. Son los que provocan las riñas. Son quienes permiten el ingreso de prostitutas que ayudan a despresurizar la tensión. Un servicio que está disponible sólo para quien pueda pagarlo. Y en la “Calle 3” se admiten las relaciones homosexuales. Todo es posible en prisión siempre y cuando puedas pagarlo. La adicción a la *pasta base* lo alejó de su familia. Antes de entrar a prisión, Emilio vivió con su hija Javiera. Hoy tiene 20 años. Emilio es abuelo, pero no tiene contacto con su hija ni con su nieto porque Javiera cree que la abandonó a la edad de dos meses. Él asegura que no fue así, que sólo se alejó porque entró en *cana*. Cuando le dieron la sentencia tuvo que irse a la cárcel y dejar a su familia. Cuando una persona cae presa toda su familia también lo hace porque todos sufren, rememora: “Se me vino el mundo encima cuando el juez me dio la condena. Yo

estaba trabajando, tenía una pareja estable y una hija”. La prisión acabó con sus vínculos positivos con el exterior.

Desde la cama de la prisión, el único espacio “privado” que se tiene para pensar y reflexionar sobre las “cosas que había hecho mal en el día para luego ofrecer disculpas”, sufrió el llamado carcelazo y el sentimiento de culpa no cesaba.

El hombre es un animal de costumbres. Lo único que quieres es que termine el día para que llegue el otro y para la visita de tu familia. La cárcel sí es como la pintan. Viví la cárcel hacinado, en sí, donde todos se están dando de puñaladas. Se preparan chicha que es agua podrida con algunas verduras y frutas que se fermentan y con eso se curan [emborrachan], pelean, rompen todo. Se drogan. Es hediondo.

Sin embargo, la cama, como espacio para la reflexión y el repensar, en ocasiones lo ayudaron a conciliar el sueño y a tomar mejores decisiones. Su trabajo como tatuador dentro de la cárcel le permitió tener dinero para poder cubrir sus gastos. Su familia no lo pudo mantener: “aprendí a pintar y luego a hacer tatuaje. Con eso me fue bien. Me pagaban 10 lucas (10 mil pesos chilenos, aproximadamente 300 pesos mexicanos)”.

Cuando Emilio se recuperaba de un ataque por arma blanca conoció a Jacqueline Roumeau, la directora de la *CoArtRe*. En ese tiempo, Emilio estaba en un sector de alta seguridad de la Ex Penitenciaría de Santiago alejado de la población común. Fue en un segundo casting que la dirección técnica de la Corporación lo seleccionó para sustituir a un actor que fue castigado. El año 2008, Emilio ingresó a la *CoArtRe* cuando cumplía dos sentencias.

Las obras de Bertolt Brecht llamaron la atención de Emilio porque están cargadas de crítica social. Él cree que Jacqueline Roumeau, directora de la *CoArtRe*, tiene una gran influencia del dramaturgo alemán porque los temas de Brecht reclaman y abordan las mismas preocupaciones que tenemos en la actualidad. En prisión, Emilio participó en dos obras *Sangre, cuchillo* y

velorio que trata sobre las atrocidades que los milicos cometieron contra la población civil en la dictadura de Augusto Pinochet.

Yo siempre he estado en contra del Golpe de Estado, pero en esta obra de *Sangre, cuchillo y velorio* tuve que estar a favor del Golpe. Yo tenía que torturar a uno de los personajes. Traté de ponerme en los zapatos de ese milico y entender por qué lo disfrutaba.

Y en *La ópera de los tres centavos*:

[La obra] muestra a la gente como un grupo de bandidos y la corrupción de la policía. Había una canción: ‘Ustedes que pretenden reformarnos, venciendo nuestro instinto criminal, denos de comer primero, luego la moral. Enséñenos y después vengan con su discurso de reinserción’.

Desde que recuperó su libertad, el teatro de la *CoArtRe* le dio una alternativa para sobrevivir al *post* encierro puesto que la *CoArtRe* dejó de trabajar con población intramuros. Ante esto, Emilio hace un llamado a las autoridades penitenciarias de Chile para que vuelvan a permitir el trabajo de la *CoArtRe* dentro de prisión:

Le pido a la autoridad que lo estudien, que permitan la presencia del teatro en la cárcel. Que crean en el teatro penitenciario. Habrá mucha gente que quiere hacer este tipo de teatro. Hay muchos presos que están esperándolo.

Y aunque la *CoArtRe* no hace teatro con población privada de libertad, lo hace con ex internos, con inmigrantes, con mujeres, con niños víctimas de maltrato y acoso escolar. Al cerrarse una puerta se abrieron otras. Ahora la *CoArtRe* no se limita a resignificar un solo espacio y a intervenir con su método TeCaTe una sola población vulnerable.

5.5 El fuego a escena. Teatro para afrontar el duelo. Una entrevista con don Carlos

En el Centro Cultural GAM, importante lugar para la construcción de la historia contemporánea del país sudamericano, no sólo logré tomar nota para redactar la reseña de la primera función de la puesta en escena *Ricardo III*, sino que también me encontré con la mayoría de los integrantes de la *CoArtRe*. Sin duda, la prisión marca a los actores y actrices de esta Compañía. En esta sesión de entrevistas conversé con el actor Carlos, padre de Julián, uno de los 81 internos que fallecieron en un incendio ocurrido en 2010, en el Centro de Detención Preventiva de la comuna de San Miguel, de Santiago de Chile. Dos años después de la tragedia, don Carlos se unió a la *CoArtRe* para canalizar su duelo y expresar la impotencia de haber perdido a su hijo de 26 años. “Para mí el teatro ha sido una terapia para sacarme lo que tengo dentro”, expresa.

En la obra de teatro *Torre 5*, un texto dramático propuesto por Jacqueline Roumeau, se tejen, con la Antígona de Sófocles, los testimonios de los padres de las víctimas del incendio de la cárcel de San Miguel.

Yo soy papá de uno de los chicos que se quemaron. En la obra se escenifica la muerte de ellos. Hay una escena donde mi señora sale a reclamar la muerte de mi hijo y lo hace natural. Grita ¡¿Dónde está mi hijo?! ¡No debió morir así! ¡Fue espeluznante! Esta obra se hizo después del 2010. Se hizo un casting con todas las personas que perdimos a un hijo ahí.

La obra la realizaron con el acompañamiento de actores profesionales y la dirección de Jacqueline Roumeau. De acuerdo con los documentos oficiales, el incendio de la cárcel de San Miguel comenzó con una riña la madrugada del 8 de diciembre de 2010 en la Torre 5, habitada por reos de baja peligrosidad. En el altercado, algunos internos utilizaron un tanque de gas como lanza llamas, dispositivo que habría provocado la conflagración. El personal de seguridad y

custodia no controló ni la riña ni el incendio que se propagó rápidamente en las celdas (Fernández, K. & García, N., 2015).

Al más chico lo tenía preso en la Torre 4 y a Julián en la Torre 5. Por eso mi hijo el más pequeño se siente culpable por la muerte de su hermano. No pudo ir a cuidarlo a la Torre 5. A uno de los presos se le ocurrió defenderse con un encendedor y prendió todo.

No se salvó nadie. 81 presos murieron por asfixia y por quemaduras. No era la primera vez que en las cárceles de Chile habían fallecido internos en un incendio. En 2001, en la cárcel de Iquique, 26 reos perdieron la vida de la misma forma. “Ahora sólo nos queda la indemnización. Esa nos la tendrán que dar sí o sí. Cuando. No sé. Ya van seis años. A los quemados de Iquique se demoraron ocho años” [Pausa. Tomamos aire. Pasamos saliva.].

Carlos, el actor que ha interpretado el papel del presidente Piñera en la obra *Torre 5*, relata que, en medio de las llamas de la Torre 5, de la cárcel de San Miguel, donde su hijo cumplía una condena de 10 años, los custodios no quisieron abrir las puertas porque los internos se iban a escapar, pero...

¿¿A dónde se iban a escapar?! La autoridad que era Piñera pudo haber dicho: 81 cachos menos. Aquí en Chile un reo vale 400 mil pesos mensuales. [Silencio] En Chile no hay justicia. Aquí el que tiene plata es el que tiene justicia. Nosotros perdimos la batalla.

El relato de don Carlos me acercó a lo expuesto en la reflexión teórica en torno al problema de la cárcel. Como sugiere Zaffaroni, R. (2012), el neoliberalismo y el hiperencarcelamiento de los jóvenes se ha vuelto la constante y el objetivo de estos centros de detención sin atender las causas de fondo como el control de las adicciones. Con su testimonio entiendo que, en las prisiones chilenas, como en otras de América Latina, imperan las violaciones a los derechos humanos y el acceso a la justicia es selectivo. Don Carlos padeció en carne propia lo que significa perder a un hijo en una prisión.

Yo veía fuego y me ponía a llorar. Incluso yo ponía un dedo en la lumbre de la cocina y me imaginaba cómo los 81 presos murieron asfixiados y luego se quemaron. [Silencio] Gracias a dios que se murieron asfixiados y no quemados. [Silencio. Mira un punto fijo]. Mi hijo fue el único que no se carbonizó de la cadera para arriba. Se quemó de aquí para abajo. [Señala con sus manos]. Eso nos permitió reconocerlo. El anillo que tenía estaba intacto. Los últimos cadáveres los entregaron en bolsas. Otros... todos carbonizados.

Don Carlos expresa su dolor. Su voz punza. Hay en su presencia un deseo de gritarle al mundo que su dolor no cesa. Don Carlos y su esposa Manuela acompañaron a su hijo durante 6 años. Los días de visita, miércoles y domingos, acudieron sin falta a verlo. De acuerdo con su experiencia, constataron que los gendarmes tratan mal a los internos de las cárceles comunes mientras que son “mozos” de los internos de las cárceles ricas. Desde el día 8 de diciembre de 2010, don Carlos y su esposa, junto a otros familiares de los internos que perdieron la vida, los días 8 de cada mes, exigen justicia en las puertas del recinto penal. Lugar que desde 2012 es una cárcel para mujeres que fue “hermoseada con áreas verdes para darle un toque femenino”, según explicó el entonces ministro de justicia Teodoro Ribera, al medio digital Cooperativa (2011). “Y para desaparecer la evidencia y convertirla en prisión modelo para mujeres”, revira don Carlos, quien espera que el tiempo revele que el incendio fue premeditado, y no como falló el veredicto, el cual “absolvió a los ocho acusados de los cargos imputados, como coautores de los cuasidelitos de homicidios y lesiones reiteradas” y no responsabilizó al estado chileno de omitir sus compromisos con los tratados internacionales en materia de protección a los derechos humanos de las personas privadas de libertad (Fernández, K. & García, N., 2015, p. 136).

5.6 Vladimir, el pedagogo que expone la necesidad de reinsertar al personal de guardia y custodia

Al terminar la charla con don Carlos en el Centro Cultural GAM pude conversé con Vladimir Armijo, un actor y pedagogo teatral, quien expone que en Chile no hay espacio público, y a pesar de que el estado invierte muy poco en las prisiones, considera que hay una manera para fortalecer al teatro penitenciario. ¿Cómo? Al involucrar a los gendarmes o custodios en el proceso creativo de teatro aplicado.

El estado destina muy poca plata a todo. La iniciativa privada es la que tiene el poder aún en Chile. Necesitan lucro para poder sobrevivir. Aquí vivimos el capitalismo salvaje. Chile es el país más desigual que hay en América Latina. Las escuelas antes eran públicas, pero ahora son privadas. No hay espacio público. Además, los gendarmes no están asociados con el arte. No saben. Si a los gendarmes se les instruyera sobre pedagogía y sobre el teatro... Los gendarmes son quienes tienen el poder dentro de las prisiones y nadie los sensibiliza. Nadie piensa en ellos.

Vladimir encuentra una ventana de oportunidad para fortalecer el teatro en prisión. Propone trabajar escénicamente con los gendarmes “porque ellos también necesitan un programa de socialización y sensibilización en temas de arte y cultura”. De acuerdo con su experiencia como actor y pedagogo teatral, considera que es urgente que los gendarmes se formen un criterio respecto a temas de teatro para entender el proceso y que no lo vean sólo como una actividad superficial, sino como una intervención de teatro aplicado y comunitario porque ellos también son internos extramuros que vigilan y aplican la disciplina carcelaria, y, a pesar de que tiene el poder en la prisión, son el último eslabón de la cadena de mando. Ellos también sufren las consecuencias del encierro.

5.7 Teresa, la espectadora compañera

Enseguida comparto la reflexión de la espectadora Teresa, quien en pocas palabras resume la manera en que la cárcel y Ricardo III atravesó esta experiencia. Las preocupaciones que aquí se exponen encuentran resonancia en las movilizaciones, marchas y plantones ocurridos en Chile

desde el pasado 4 de noviembre de 2019 cuando el pueblo chileno salió a tomar las calles para exigir justicia, frenar los excesos del neoliberalismo y pensar en un nuevo proyecto de Constitución. La reflexión de Teresa es un llamado de urgencia ante las atrocidades de un *estado desentrañado* que nos recuerda a la presencia del personaje Ricardo III rondando nuestros países del *sur global*. A continuación, recupero las ideas más sobresalientes de su palabra. Puntos que funcionan como hoja de ruta para próximas investigaciones. Teresa expone que las cárceles chilenas están llenas de jóvenes perdidos por la droga, así como lo explicó Emilio. En Chile se sufre un atraso en materia de Derechos Humanos porque la Constitución es la misma que en tiempos de Pinochet: “nosotros no creemos en los Derechos Humanos que administra el estado. A nosotros lo que nos funciona son las defensorías populares”. Teresa muestra preocupación porque la justicia en Chile la manejan los militares: “La policía es militar, los carabineros son militares. Aquí las policías no son independientes. Impera el abuso y la violencia militar”. La espectadora confía que prácticas artísticas como el teatro puede aportar mucho para salvar a la gente de la cárcel. Sin embargo, le preocupa saber que el teatro de la *CoArtRe* no regresará a prisión en el futuro próximo porque, de acuerdo con sus intuiciones, las autoridades no quieren que los de afuera de la prisión se den cuenta de las atrocidades que hay en las cárceles chilenas llenas de abuso y tortura militar. El teatro que quieren estas instituciones es un teatro a modo y que no sea político. Rememora que la gente en el periodo de Allende era alegre, pero ahora ya no. Teresa termina su reflexión invitándonos a pensar en que, así como el teatro nos puede mostrar un camino para recuperar nuestra América, tenemos mucho que aprender de las comunidades originarias como los mapuches que “defienden la tierra, los árboles, las semillas, los frutos orgánicos, nos alertan de la contaminación, y del cambio climático. Los chilenos le

debemos mucho a los pueblos originarios, a los mapuches, a los aymaras y a los quechuas”. No sólo al teatro.

5.8 Ronald y la rabia: El infierno de encontrar la cárcel en todos lados. Notas sobre un desencuentro

El 3 de febrero de 2017, a las 16:00 horas, en el Centro Cultural GAM programé una entrevista con Ronald, el actor principal de *Ricardo III*. Sin embargo, el actor no llegó a la cita ni a la segunda función de las tres que estaban en cartelera. ¿Qué ocurrió? El actor, ex interno, renunció a la obra a unos minutos de entrar a escena por diversas causas. Entre ellas, se sintió decepcionado de la *CoArtRe* por supuesto abuso de confianza.

Alrededor de las 7 de la tarde, del 3 de febrero, mientras conversaba con la espectadora Teresa sobre las cárceles en Chile vi a Ronald acercarse a una “ruca”, que en lengua mapundungun significa vivienda Mapuche, la cual servía de escenario para ver la puesta en escena *Ñuque* (madre, en idioma mapundungun), bajo la dirección de Paulina González. A esa obra Ronald sí asistió como espectador. Aproveché su acto de aparición para solicitarle la entrevista. Acto seguido, su compañera Claudia me dijo que sí me “darían” la entrevista en el restaurante Torremolinos el 4 de febrero a las 11 de la mañana. Llegué puntual a la entrevista. El actor aprovechó nuestro encuentro para desahogarse y denunciar que la directora Jacqueline Roumeau había usado su firma electrónica de emisión de recibos de honorarios para comprobar un recurso que él no recibió. De acuerdo con lo dicho por Ronald, la directora de la *CoArtRe* lucra con el trabajo de los internos al ser ella quien se lleva los mayores recursos en apoyos, becas para artistas y viajes. El actor reclamó que ella recibe reconocimiento y premios gracias a las historias de dolor que le confían los que “sufrimos en carne propia”.

El actor expuso que cuando tomó la decisión de no presentarse en *Ricardo III* no pensó en el espectador. Admitió que no fue profesional y que lo hizo sólo para darle una lección a la directora con el objetivo de demostrarle que su trabajo vale y que nadie está por encima de su familia. Claudia, la compañera de Ronald, participó en la entrevista. Gracias a ella, dijo Ronald, fue posible darse cuenta del acto de Jacqueline.

El actor explicó que la directora de teatro les descuenta de su sueldo la comida, el hospedaje y les paga una miseria por el trabajo de actuación. En resumen, Ronald decidió salirse de la obra en protesta por el maltrato que dice haber recibido por parte de la directora, reiteró Ronald. El ex interno, quien en prisión hacía teatro para los niños que visitaban a sus padres en prisión y formó una biblioteca, destacó su interés por trabajar en el teatro de manera independiente. Sin embargo, aclaró que su prioridad es su familia porque nunca había tenido una.

[En la cárcel] las asistentes sociales nunca me dieron beneficios porque ellas piensan que las personas que no tienen visitas es porque han sido malas. Creen que eres una persona mala, un pinche cabrón malo. Así. Un culero. Que por algo no te van a ver. Y yo lamentablemente no tenía pareja, no estaba mi mamá y no tenía quién me fuera a ver. No me dieron beneficios nunca hasta el último día. El 12 de junio de 2012 [cuando recobré la libertad].

En la entrevista, Ronald dijo que estaba decepcionado de la sociedad y remarcó que al salir de la cárcel se dio cuenta que la prisión está en todos lados.

Cuando sale uno de esa mierda que es la cárcel y volver acá y veo que la mierda de acá y de allá es lo mismo. No hay nada de reinserción. [...] Sí que me cuesta encontrar trabajo por mi edad. Yo no tengo una especialidad porque lo único que yo sabía era robar. Lo más interesante es que estuve trabajando en un estudio jurídico. La abogada me ofreció que estudiara leyes. Pero, ¿sabes lo que era para mí ver a las asistentes sociales que nunca me dieron un beneficio? ¿Ver a los gendarmes que me pescaban a palos? ¿Ver al fiscal que me condenó? ¡A la mierda todo, a la mierda! ¡Tengo mucha rabia!

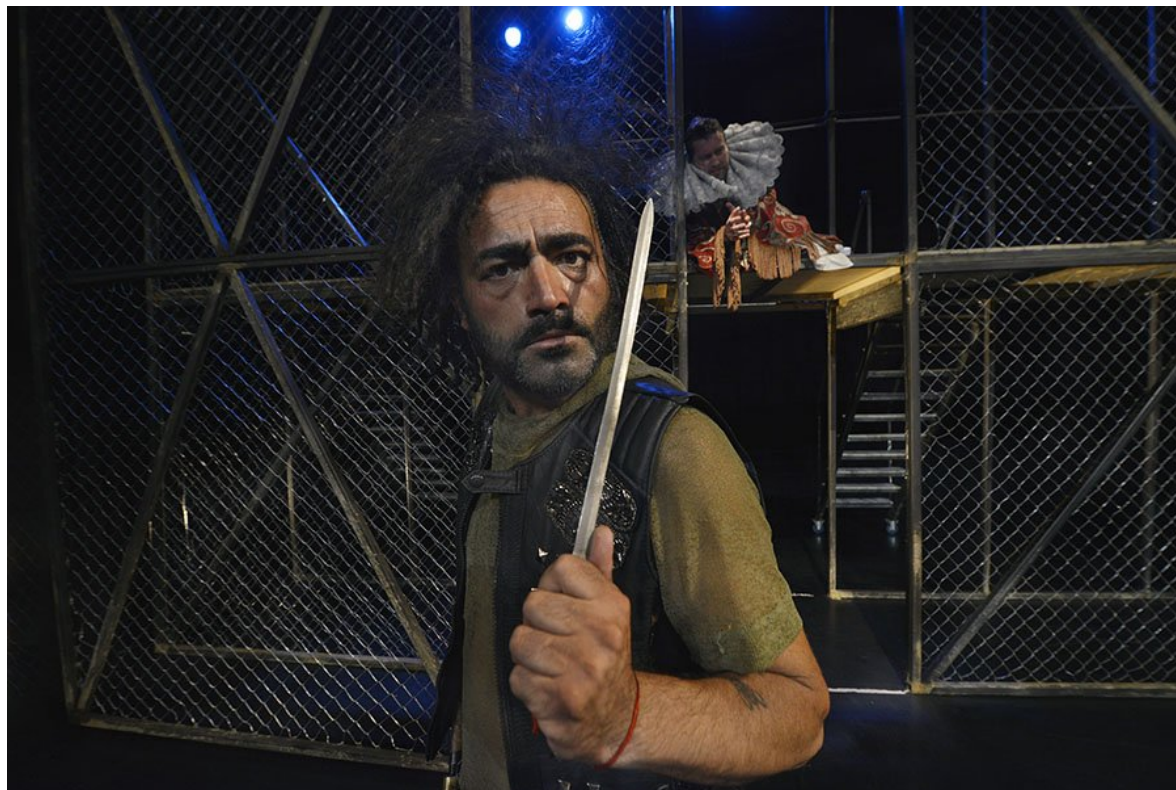


Ilustración 20. Ronald, Ricardo III. Cortesía de GAM y CoArtRe.

Ilustración 20. Ricardo III. Cortesía de GAM y CoArtRe.

Las expresiones de Ronald en su discurso me confirman lo que sabía y lo que revisé en la teoría.

La cárcel trama la desaparición de las personas, las elimina, deja un estigma imposible de eliminar. Por esto la importancia el teatro como práctica de reinserción, de revisión y reparación que enmienda la trama de la vida de las personas. El testimonio de Ronald revela no sólo un acto inadecuado de la directora, sino la miseria que queda sin el trabajo escénico, lo imposible de los efectos “deteriorantes” que le dejó la “prisionización”, y la tragedia de haber tenido que abandonar aquello que podía haberlo sacado realmente de la cárcel: el teatro.

Ronald recuerda los libros, el “sueño loco de hacer una biblioteca”. Nos acerca al poder del libro, del libreto, de la imaginación, de la escena y de la lectura. La biblioteca como escenario de la

reconstrucción, una alternativa al teatro, al espacio de la reconfiguración del relato del delito y de la depravación:

[...] Lo primero que se me ocurrió fue crear una biblioteca. Así con otros internos nos movilizamos y habilitamos un espacio. Las riñas en las cárceles son principalmente por espacio. Imagínate, el sueño de un loco fue hacer una biblioteca. Los libros los usaban de pecheras para protegerse al pelear con cuchillas. Entonces yo luchando contra los tipos para que no utilizaran los libros porque mis libros eran como si me sacaran un brazo.

A pesar de la intensa rabia que Ronald expresaba esos días, el actor vislumbraba en que los libros, el teatro y su nueva familia lo ayudarían a sobrevivir en la libertad.

5.9 Jacqueline Roumeau en la delgada línea entre la filantropía y el teatro aplicado

En una plaza pública en la calle Lastarria del Barrio Lastarria de Santiago me encontré con la directora de teatro Jacqueline Roumeau Cresta. En la plaza pública había un gato que provocó miedo y estrés a la directora que estuvo en todo momento atenta al comportamiento del felino. Incluso, en varios momentos, detuvimos la entrevista por esa situación. Además, la entrevista estuvo marcada por la renuncia de Ronald, el actor principal, que no continuó con las últimas dos funciones de *Ricardo III* programadas para el Festival Lo Mejor de GAM 2017. En la entrevistada, Jacqueline aseguró que hacer teatro afuera de la cárcel es más complicado porque los ex internos sufren de baja autoestima y siempre están al borde de recaer en delitos, drogas y alcohol.

La prisión es un submundo. Las personas que salen de ese submundo o los reincidentes que por diversas razones entran y salen de prisión son personas que sufren, están dañadas, desempleadas, sin hogar, empobrecidas, sufren de alcoholismo, de drogadicción. Cuando están bien es que están bien, el teatro logra que en un transcurso de tiempo estén bien porque lo requiere la disciplina del teatro, pero después de que uno no tiene el control sobre ellos entonces es complicado.

Por este motivo, la directora con más de 25 años de carrera, prefiere hacer teatro dentro de prisión porque los internos actores están totalmente concentrados en el trabajo escénico y no tienen prisa por irse o por conectarse a un celular. Trabajar con ex internos la ha hecho poner en perspectiva su trabajo que considera meramente artístico y no de asistencia social.

Creen ellos que en todo momento uno los está engañando. Creen que uno se aprovecha de los presos. No sé por qué. Creo que cuando estoy trabajando con ellos soy muy dura. Estricta. Yo no soy asistente social ni soy terapeuta. Soy directora de teatro.

En un futuro, a la directora de la *CoArtRe* le gustaría ofrecer a los actores que salen de la cárcel una residencia artística que les permita seguir haciendo teatro, tener un hogar temporal y asistencia psicológica. Esto lo considera importante después de que Ronald decidió no actuar más con la *CoArtRe*. Jacqueline considera que las personas que acaban de salir de la cárcel necesitan apoyo de sus familias, una contención emocional y estrategias para volver al mundo real porque sufren depresión y experimentan cambios de humor repentinos.

La persona no puede salir de la cárcel y ponerse a producir al tiro porque luego anda traficando. La persona debe pasar por un largo proceso de poder estar de nuevo en el mundo real y relacionarse con ese mundo real para poder empezar a trabajar. Lanzarlo al mundo a trabajar es un crimen.

No obstante, de acuerdo con su experiencia, las personas que estuvieron en prisión y salen al exterior a seguir haciendo teatro no entienden las reglas del juego porque los ex internos no conocen cómo funciona el sistema basado en las ganancias y la súper producción (capitalista), ni los trámites burocráticos que hay que seguir para poder presentar una obra, la contabilidad y todo lo que significa vivir del teatro. Es decir, como cualquier otra Compañía de teatro independiente y otras compañías de teatro que producen mega obras deben realizarse trámites administrativos para poder cobrar lo recaudado en la taquilla, detalla. Por ejemplo, explica que las compañías de

teatro profesional como la *CoArtRe* ganan 60 por ciento de las funciones por taquilla, y 40 por ciento se queda el teatro (GAM y Santiago Off). La directora recalca que los ex internos y actores no saben que las funciones no se pagan inmediatamente, sino que puede tardar el pago hasta un mes: “ellos no nos toman como teatro y reinserción. Para ellos somos una obra más. Entonces jugamos las mismas reglas que juega cualquier compañía de teatro.”

Para cerrar la entrevista, Jacqueline Roumeau comentó que ya no pudo continuar su proyecto de teatro dentro de la prisión porque las autoridades carcelarias sólo quieren que realice talleres de teatro y no ofrezca una preparación profesional para montajes. Las condiciones que Jacqueline pedía a las autoridades para llevar a cabo su proyecto era las de un espacio y seis horas diarias para la preparación. La directora recuerda que en 2010 hubo voluntad política para hacer *La ópera de los tres centavos* en el marco del Simposio de Teatro y Prisión, una actividad emblemática y pionera para elaborar la cartografía del teatro en contextos de encierro. Pero ahora expresa que las voluntades políticas han cambiado y faltan políticas públicas que al menos protejan los proyectos de teatro aplicado que salen de los recintos para enfrentarse a los problemas sociales. La directora de teatro detecta que la reinserción social no toma en cuenta el espacio que está entre la calle y la cárcel, y ese es el espacio que a ella le gusta explorar. El espacio del autoconocimiento, de la autoobservación y de la frontera que he analizado, donde las personas intentan conocerse a sí mismas: “eso es la reinserción”.

6. Reflexiones finales

“¡Un caballo! ¡Un caballo! Mi reino por un caballo”. Con este grito, el personaje Ricardo III clamó por su vida mientras los estertores de la muerte lo consumían. El poder y la sed de mal sólo pudo ser reducido con su exterminio. ¿Para qué? Para ser sustituido por otro poder, con otro rostro y otra estrategia de ¿cambio?, de ¿esperanza? Los Ricardo III de *El Mago* y la *CoArtRe* que desfilaron en la escena latinoamericana y con quienes tuve contacto directo coincidieron en reproducir su destino funesto, así como lo planteó William Shakespeare más de 400 años atrás. Sin embargo, las propuestas de dirección de *El Mago* y la *CoArtRe* no tuvieron la intención de basarse fielmente en el texto dramático original y fueron movidos por una lectura libérrima. Este entendimiento entre dirección y actores propició que Ricardo III se sacara del contexto inglés para traerlo al aquí y el ahora de nuestro teatro y de la vida con el objetivo de situarlo en la experiencia latinoamericana, la experiencia del *sur global*. Las propuestas de *Ricardo III* de *El Mago* y la *CoArtRe* se diseñaron a partir de la observación de las figuras que dicen ostentar el poder en nuestra América como políticos corruptos, dictadores, feminicidas, asesinos o clérigos pederastas. Las ocasiones que tuve la oportunidad de observar el desfile de estos personajes, como intenté reportarlo en el cuerpo de este trabajo de investigación, fueron movidos por el odio y las ansias de poder. Las propuestas integradas y las producciones finales no temieron ser consideradas redundancias de lo que habita en el encierro sino proyecciones de lo que hay adentro y afuera de la cárcel. A partir de las reiteraciones de la maldad shakespeareana en una escena expandida, pude constatar que la existencia del teatro penitenciario en América Latina es un llamado político, pedagógico y una estrategia de autoobservación, mediante actos animativos y performativos, para pensar en la situación carcelaria y social de nuestra región. Durante el tiempo de las funciones, la maquinaria carcelaria de Santa Martha Acatitla, en la Ciudad de

México, se detuvo, se suspendió. Mientras que, durante el tiempo de las funciones, los actores ex convictos chilenos se encontraron marcados por la cárcel –pero suspendidos en el tiempo de la escena crítica- por las adicciones y las opresiones neoliberales.

Los actores ex convictos en Chile experimentaron miedos y dudas sobre el poder del teatro como camino hacia la reinserción social. Cabe destacar que esta oportunidad de pensar y escribir sobre el tema que me ocupa me llevó a coincidir con la audiencia teatral. Ambas pusimos el cuerpo frente a las puestas en escena de origen carcelario y nos encontramos con *Ricardo III*. En otras palabras, mientras el espectáculo aconteció no sólo me postré ante un escenario o ante una cárcel, sino que pude dialogar con otras personas interesadas por este tema y presenciarnos juntos en acción en otro sitio dentro de la cárcel, un reino, quizá, el de Ricardo III, donde observé el sufrimiento y la muerte del personaje. De tal suerte que fue muy enriquecedor no sólo tener contacto con actores presos y ex internos, sino con la audiencia, el eslabón más importante que me ayudó a dar sentido a los acontecimientos y convivios teatrales de Ciudad de México y Santiago de Chile que aquí presenté.

Quizá en futuras investigaciones también sea interesante escudriñar en las intenciones que tiene la autoridad penitenciaria al conservar este tipo de iniciativas en Ciudad de México y de sacar de la prisión a la *CoArtRe* en Santiago de Chile. Además, sigo con la preocupación de comprender por qué la fuerza del teatro no irrumpe en prisiones de mujeres porque parece que ellas están destinadas a recibir terapias (de choque) para la aceptación de la culpa en grupos de religiosos que reciben los apoyos de acceso para entrar a prisión. El teatro no irrumpe en las prisiones de mujeres con la fuerza necesaria porque son personas difíciles, sus marcas de género las destinan a seguir las funciones propias del cuidado, lo que se hace dentro de las casas como coser, recalentar y cuidar la vida de otros antes que atender sus propias vidas o pensar o criticar

cuestiones políticas. Otra línea de investigación que me interesaría seguir es la de incorporar a los custodios y al personal carcelario en estas prácticas teatrales. Quizá, al incorporar a las mujeres y al personal penitenciario a las actividades de teatro político y social, y a más opciones pedagógicas y artísticas, dentro de prisión, se podrían generar proyectos de corte integral. Por ahora, sólo puedo afirmar en que las presencias en convivio en el tablado me invitaron a experimentar la cárcel masculina de otro modo y a revivir historias donde “el tiempo y el espacio pueden condensarse o dilatarse, [donde] seres y cosas pueden unirse o disociarse, dividirse o multiplicarse”, (Boal, A. 2009, p. 36). La experiencia de conocer a personas que en reclusión invierten su tiempo de condena haciendo teatro, a personas que salen de prisión y vuelven al teatro (pedagogías del búmeran), a una audiencia interesada y cautiva por este tipo de propuestas (convivio), me llevó a comprender por qué por la fuerza de esta práctica cultural de *entre espacios*, la cárcel puede convertirse en otra cosa porque “dos espacios en el mismo momento [pueden] ocupar un mismo lugar” (Ídem, 2009, p. 39).

Finalmente, este trabajo de investigación buscó fungir como una invitación para pensar que el teatro, y otras actividades políticas y pedagógicas que suceden en prisión, nos empuja a ser espectadores y espectadoras (espectadoras) activas y políticas capaces de trastocar y alterar el espacio de la censura para convertirlo en un espacio de aparición y de enunciación donde es posible decirlo todo. Desde mi experiencia como espectadora de teatro y usando la perspectiva de Derrida (2010), el teatro en prisión es un *acto de fe performativo* porque hace que ocurre un acontecimiento en el escenario. Con el teatro en prisión los internos ejercen una profesión y profesan. Derrida define que “‘hacer profesión de’ es declarar en voz alta lo que se es, lo que se cree, lo que se quiere ser, pidiéndole al otro que crea en esa declaración bajo protesta” (Ídem, 2010). De pronto, la cárcel y el teatro se convierten en *lugares para decirlo todo*. Si se vale

imaginar que la universidad está más allá de un recinto, la cárcel, en el tiempo de la representación, se transforma en una especie de *universidad alternativa sin condición*. El teatro penitenciario en América Latina, entonces, florece como un reducto para las *nuevas pedagogías* para desaprender lo impuesto por el poder dominante (Walsh, 2014). Invita a pensar desde la crisis. Por un momento la maquinaria de los presidios se interrumpe. Es un *como si*, un quizá, un lugar más allá que nos invita a pensar en lo imposible mediante los medios puros de entendimiento (Benjamin, W. 1995) que se tengan disponibles. Esta acción me remite al ensayo *La Prieta* de la feminista chicana Gloria Anzaldúa (1998), quien mediante su historia de vida narrada en el texto crea a la “nueva mestiza”, un sujeto consciente de sus conflictos de identidad que es capaz de confrontarse con sus miedos y construye su propio universo de sentido llamado *El Mundo Zurdo*. El teatro de origen carcelario podría identificarse con el *Mundo Zurdo* en el que actores, actrices y audiencia se encuentran-en esa frontera del adentro y afuera- para reconstruirse y reconciliarse.

Un mundo donde los custodios, la audiencia el personal penitenciario no sólo participe, sino que nos invite a imaginar no sólo una cárcel humana, sino una humanidad sin cárcel. Otras opciones educativas, políticas que intenten otras estrategias frente al delito, la corrupción y la maldad. Ricardo III en escena refleja formas de posicionarse frente al mal, a la avaricia, a la pobreza, de aquellos que cometieron crímenes. ¿Qué sería si el manejo de este recurso fuera una propedéutica? ¿Cómo integrar al teatro en opciones de justicia restaurativa y otras formas de entender el castigo? ¿Funciona el teatro para caminar hacia un mundo sin cárceles donde la comunidad reflexione, critique, conviva? ¿Puede el acontecimiento teatral empujar hacia un mundo sin cárceles y con comunidades atentas a la prevención del crimen?

7. Referencias

- Aebi, M. (2004). “Crítica de la Criminología crítica: Una lectura escéptica de Baratta”. En *Serta in Memoriam Alexandri Baratta*. Universidad de Salamanca.
- Alcántara, José Ramón. (1997). “La función de la teoría en la formación teatral.” En *Métodos y técnicas de investigación teatral* (pp. 83–95). UNAM.
- Alba, C.; Braig, M.; Rinke, S. & Zermeño, G. (2013). *Entre espacios. Movimientos, actores y representaciones de la globalización*. Berlín: edition tranvía - Verlag Walter Frey.
- Alfaro, D. (1977). *Me llamaban el coronelazo*. México: Grijalbo.
- Álvarez-Gayou, J. (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa. fundamentos y metodología*. Buenos Aires: Paidós.
- Anzaldúa, G. (1998). “La Prieta”. En *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*. Pp. 129-141. San Francisco: Ism Press.
- Anzaldúa, G. (1998). “Hablar en lenguas: Una carta a escritoras tercermundistas”. En *Esta puente mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas*. Pp. 219-230. San Francisco: Ism Press.
- Anzaldúa, G. (2015). *Borderlands/La frontera: La nueva mestiza*. Coyoacán: Programa Universitario de Estudios de Género UNAM.
- Arendt, H. (2009). *La condición humana*. España: Paidós.
- Artaud, A. (2006). *El teatro y su doble*. México: Random House Mondadori.
- Balfour, M. (2004). *Theatre in prison. Theory and practice*. Bristol: Intellect Books.
- Barcenilla, H. (2016). “Rompe la ventana. Exposición y ocultación en Exhibition 19 de Señora Polaroiska”. En Pascale, Peyraga; Marion, Gautreau; Carmen Peña, Ardid; Kepa, Sojo

- Gil. (Eds.). *La imagen translúcida en los mundos hispánicos*. (pp. 491-512).
Villurbanne, France: Editions Orbis Tertius.
- Blanco, C. (2015). *Pedagogía crítica y formación teatral: prácticas y experiencia del colectivo “Fénix e Ilusiones” en la cárcel de Colina I*. (Tesis de licenciatura). Universidad de Chile. Santiago.
- Barthes, R. (1994). “La muerte del autor”. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Madrid: Paidós. Pp. 65-72.
- Bauman, Z. (1998). *La Globalización. Consecuencias Humanas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barrales, M. (2013). *El villano protagonista en Ricardo III y sus fuentes*. (Tesina de licenciatura). UNAM: Ciudad Universitaria.
- Beckett, S. (2006). *Teatro reunido. Eleutheria · Esperando a Godot · Fin de partida · Pavesas · Film*. México: Tusquets Editores.
- Belausteguigoitia, M. & Lozano, R. (2012). *Pedagogías en espiral. Experiencias y prácticas*. Ciudad Universitaria: Programa Universitario de Estudios de Género.
- Belausteguigoitia, M. (2013). *Pintar los muros. Deshacer la cárcel*. Ciudad Universitaria: UNAM.
- Belausteguigoitia, M. (2009). “Límites y fronteras: la pedagogía del cruce y la transdisciplina en la obra de Gloria Anzaldúa”. *Estudios Feministas, Florianópolis*, 755-767.
- Benjamin, W. (1998). “Qué es el teatro épico (primera versión). Un estudio sobre Brecht”. En *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones* (págs. 17-29). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1998). “Qué es el teatro épico (segunda versión)”. En *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones* (págs. 33-40). Madrid: Taurus.

- Brecht, B. (2010). *Escritos sobre teatro, 1898-1956*. Buenos Aires: ALBA.
- Boal, A. (2009). *Teatro del oprimido. Teoría y práctica*. Edición revisada por el autor (Schmilchuk, G., Trad.). Buenos Aires: ALBA.
- Boal, A. (2015). *El arco iris del deseo*. Barcelona: Alba.
- Boal, A. (2012). *La estética del oprimido*. Barcelona: Alba.
- Boal, A. (2002). *Teatro del oprimido. Juegos para actores y no actores*. Edición ampliada y revisada. Barcelona: Alba.
- Boal, A. (1990). *O arco-iris di Desejo. Método Boal de Teatro e Terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira
- Boal, A. (1989). *Teatro del Oprimido I. Teoría y práctica (Cuarta ed)*. Iztapala: Nueva Imagen.
- Calveiro, P. (2004). *Poder y Desaparición. Los Campos De Concentracion. En Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Canovas, E. et. al. (2017). *Teatro Yeses: Conciencia, voluntad y coraje* (M. Sánchez, Ed.). Madrid: Editorial Fundam.
- García-Canclini, N. (2013). “De qué hablamos cuando hablamos de resistencia”. *REVISTARQUIS*. (2). Núm. 1, pp. 16-37.
- Carranza, E. (2013). *Justicia penal y sobre población penitenciaria. Respuestas posibles*. México: Siglo XXI.
- Castro, Ó. (2016). “Educación social en contextos de encierro.” *RES, Revista de educación social*, Número 22, pp. 99–108.
- Chesney Lawrence, L. (2000). *Las teorías dramáticas de Augusto Boal*. Caracas: Universidad de Venezuela.

- CoArtRe et. al. (2013). *Teatro y cárcel. Reflexiones, paradojas, testimonios*. Santiago: Cuarto Propio.
- Comisión Nacional de los Derechos Humanos. (2019). *Diagnóstico Nacional de Supervisión Penitenciaria. Ceresos. Ceferesos. Prisiones militares*. México: CNDH.
- Hunneus, C. (2005). “Prólogo”. En Barros, R. *La Junta Militar. Pinochet y la Constitución de 1980*. Santiago: Editorial Sudamericana.
- Cunjamá, E. D., & Ordaz, D. (Eds.). (2012). *Prisión, reinserción social y criminalidad en México*. Editorial Académica Española.
- Cunjamá, E., Cisneros, J. y Ordaz, D. (2012). *Prisión, reinserción social y criminalidad: Reflexiones sobre la situación carcelaria y la violencia social en México*. LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH & Co.
- Deleuze, G. (1990). “¿Qué es un dispositivo?”. En *Michel Foucault, filósofo* (págs. 155-163). Madrid: Gedisa.
- Denzin, N. (. (2013). *Estrategias de investigación cualitativa* (Primera edición ed., Vol. III). (V. y. Weinstabl, Trad.) Barcelona: Gedisa editorial.
- Derrida, Jacques. (2002). *La Universidad Sin Condición*. Madrid: Trota.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas (edición revisada y aumentada del texto publicado en el 2007)*. México: Paso de Gato-Toma. Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A.C.
- Díaz, Silvina & Libonati, Adriana. (2018). Ricardo III. La vigencia de los héroes/antihéroes shakespereanos. *Teatro XXI*, 34, 113–116.
- Dorfman, A. (1979). “El teatro en los campos de concentración”. *Araucaria de Chile* (6), 115-147.

- Duerfahrd, L. (2013). *The Work of Poverty: Samuel Beckett's Vagabonds and the Theater of Crisis*. Ohio: Ohio State University Press.
- Dubatti, J. (2010). *Introducción a los estudios teatrales. México*. México: Libros de Godot.
- Ferri, E. (1990). *Los delincuentes en el arte*. Temis.
- Fernandez Retamar, R. (1971). *Caliban. Apuntes sobre la cultura en nuestra América*. México: Diógenes.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Li
- Ferrajoli, L. (2012). El populismo penal en la sociedad del miedo. En *La emergencia del miedo* (pp. 57–76). Ediar.
- Ferrajoli, L. (2016a). Por una refundación garantista de la separación de poderes. Anuario de la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma de Madrid, 20, 21–36. PDF.
<https://repositorio.uam.es/handle/10486/681230>
- Ferrajoli, L. (2016b). *Por una refundación garantista de la separación de poderes. Anuario de la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma de Madrid*. Dedicado a: Desigualdad y riqueza, 20, 21–36.
- Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Argentina: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (Enero-marzo, 2008). "Topologías", *Fractal* n° 48, año XII, volumen XII, pp. 39-40.
- García Barrientos, J. (1991). *Drama y Tiempo: Dramatología I*. Madrid: Biblioteca de filología hispánica.

- García Canclini, N. (2010). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Debolsillo.
- Gobello, J. y Oliveri, M. (2013). *Lunfardo curso básico y diccionario*. Chile: Libertador.
- Goffman, E. (2001). *Internados. Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Goffman, E. (2009). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Goffman, E. (2009). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Grosfoguel, R. (Enero-junio, 2012). “El concepto de «racismo» en Michel Foucault y Frantz Fanon: ¿teorizar desde la zona del ser o desde la zona del no-ser?”. *Tabula Rasa*, núm. 16. pp. 79-102
- Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. Coyoacán: Siglo Veintiuno Editores.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Hernández-Sampieri, R. & Mendoza, C. (2018). *Metodología de la investigación. Las rutas cuantitativa, cualitativa y mixta*. México: Mc Graw Hill. Education.
- Hughes, R. (1986). *The Fatal Shore. The Epic of Australia's Founding*. Estados Unidos: Vintage.
- Kagge, H. (2013). Retrospectiva desde la periferia. En *Teatro y cárcel. Reflexiones, paradojas, testimonios*. Santiago: Cuarto Propio.
- Keneally, T. (1987). *The Playmaker*. Australia: Hodder & Stoughton.
- Kott, J. (1969). Apuntes sobre Shakespeare. México: Seix Barral.
- Larrauri, Elena. (2006). Populismo punitivo... Y cómo resistirlo. *Jueces por la democracia*, 55, 15–22.

- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Lehmann, H.T. (2013). *Teatro posdramático*. Coyoacán: Cendeac/Paso de Gato.
- López, I. (2017). *Teatro Canero. Hacia una configuración cultural penitenciaria*. (Tesis de maestría). Universidad Metropolitana. Unidad Cuajimalpa.
- Mandela, N. (2010). *El largo camino hacia la libertad*. México: Aguilar.
- Marinis, M. (2005). "II. El espectador y la relación. Práctica/Teoría". En *En busca del actor y del espectador: comprender el teatro II* (1a, pp. 85–134). Buenos Aires: Galerna.
- Marinis, M. (2005). *En busca del actor y del espectador: comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna.
- Masip, F. (1992). *El teatro medieval. Voz de la divinidad. Cuerpo de histrión*. Madrid: Monresinos.
- Mendoza, E. (2015). *Besar al detective*. Random House.
- Moreno, J. L. (2013). "Psicodrama y teoría política". *Foro Interno*, 13, pp. 173-189.
- Moreno, M. (octubre-diciembre de 216). "Casa Calabaza". Paso de Gato. *Revista mexicana de teatro*, 67., pp.
- Motos, T. (2015). "Teatro playback: construcción de comunidad, educación y psicoterapia". *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* (11), 124-147.
- Motos, Tomás & Ferrandis, D. (2015). *Teatro aplicado: Teatro del oprimido, teatro playback, dramaterapia*. Barcelona: Ediciones Octaedro.
- Murakami, H. (2016). *El elefante desaparece*. México: Tusquets.
- Murakami, H. (2016). *La caza del carnero salvaje*. México: Tusquets.
- Pensalfini, R. (2015). *Prison Shakespeare: for these deep shames and great indignities*. London: Palgrave Macmillan.

- Prendergast, M; Saxton, J. (2009). *Applied Theatre: International Case Studies and Challenges for Practice*. Chicago: Intellect.
- Pérez, C., (Ed.) (2015). *De La Detención a La Prisión. La Justicia Penal a Examen*. 1a. México, D. F.: CIDE.
- Pinto, G. (2013). “CoArtRe, algo más que teatro carcelario”. En *Teatro y cárcel. Reflexiones, paradojas y testimonios*. Santiago: Cuarto Propio.
- Prieto, A. (2009). “¡Lucha Libre! Actuaciones de teatralidad y performance”. En D. A. (ed.), *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana* (págs. 116-143). México: Universidad Veracruzana-Facultad de Teatro.
- Proaño-Gómez, L. (2007). *Poéticas de la globalización en teatro latinoamericano*. Irvine: Gestos.
- Proaño-Gómez, L. (2015). *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado* (1ª). Buenos Aires: Manantial.
- Taylor, D. (2011). “Introducción. Performance, teoría y práctica”. En M. A. Taylor, Diana; Fuentes (Ed.), *Estudios Avanzados del Performance* (1a, pp. 7–31). México: Fondo de Cultura Económica.
- Quijano, O. (2018). EcoNOMía, ecoSIMías y perspectivas decoloniales: Elementos sobre visiones y prácticas de diferencia económica/cultural. En *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo I (págs. 105-144). Quito: ABYA YaLa.
- Rivera, C. (2015). *Dolerse; condolerse. Textos desde un país herido*. México: Ediciones Sur +.
- Revueltas, J. (1969). *El apando*. México: Era.

- Revueltas, J. (1978). *Los muros de agua*. México: Era.
- Sánchez, J. A. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Paso de Gato.
- Szuchmacher, R. (2015). *Lo Incapturable: Puesta En Escena Y Dirección Teatral*. Buenos Aires: Reservoir Books.
- Solórzano, Carlos, Gabriel Weisz et. al. (1999). *Métodos y técnicas de investigación teatral*. Coyoacán: Col. Escenología 8, UNAM/ FFyL/ DGAPA.
- Sotres, C. (2016). *Introducción al cabaret (con albur)*. Coyoacán: Paso de Gato, Toma y Ediciones Chulas.
- Sousa, B. d. (2009). *Una epistemología del sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social*. México: CLACSO y Siglo XXI.
- Shakespeare, W. (2011). *La tragedia del Rey Ricardo III*. México: UNAM.
- Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En M. A. Taylor, Diana; Fuentes (Ed.), *Estudios Avanzados del Performance* (1a, pp. 7–31). México: Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, D. (2017). “¡Presente! La política de la presencia”. *Investigación Teatral*, 8(12), 11-34.
- Wacquant, L. (2010). *Castigar a los pobres*. España: Gedisa.
- Woolf, V. (2015). *Un cuarto propio*. (J. L. Borges, Trad.). México: Colofón.
- Zaffaroni, E., & Alagia, A. (2005). *Manual de derecho penal. Parte general*. Buenos Aires: Ediar.
- Zaffaroni, Eugenio Raúl. (2013). *La cuestión criminal*. Buenos Aires: Ibañez.
- Zea, L. (1969). *La filosofía americana como filosofía sin más*. México: Siglo Veintiuno.
- Villegas, Juan. (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna.

8. Fuentes digitales

About the society. (s/f). [The Richard III Society]. *The Richard III Society*. Promoting research into the life and times of Richard III since 1924. <http://www.richardiii.net/aboutus.php>

Appleby, J., Mitchell, P., Robinson, C. et. al. (2014). “The scoliosis of Richard III, last Plantagenet King of England: diagnosis and clinical significance”. *The Lancet*.

Recuperado de [https://www.thelancet.com/journals/lancet/article/PIIS0140-6736\(14\)60762-5/fulltext?elsca1=YT&elsca2=socialmedia](https://www.thelancet.com/journals/lancet/article/PIIS0140-6736(14)60762-5/fulltext?elsca1=YT&elsca2=socialmedia)

Azaola, E. [El Colegio de México]. (Mayo, 14, 2019). Seminario sobre Violencia y Paz | ¿Tienen remedio las cárceles mexicanas? Recuperado de <https://youtu.be/Df3l5HJnmA0>

Archivo General de la Nación. (2019, mayo 27). #AGNRecuerda el rescate del Palacio Negro de Lecumberri. Gobierno de México. Recuperado de

<https://www.gob.mx/agn/articulos/agnrecuerda-el-rescate-del-palacio-negro-de-lecumberri>

Compañía de Teatro Penitenciario. (2017). ¿Quiénes somos? [Blog]. Teatro Penitenciario.

Obtenido de <http://teatropenitenciario.blogspot.com/p/somos-la-compania-de-teatro.html>

Corporación de actores de Chile. (2016). Jacqueline Roumeau recibe importante premio en Italia.

Obtenido de <https://www.chileactores.cl/jacqueline-romeau-recibe-importante-premio-en-italia/>

Comisarenco, D. (2017). “En busca de una visita olvidada: David Alfaro Siqueiros en la Ibero”.

Arte- La política visual del narcisismo: estudios de caso enero-junio. Recuperado de: http://revistas.iberomex.mx/arte/articulo_detalle.php?id_volumen=3&id_articulo=78

- Cox, S. (2016). *Living Shakespeare at the lasing correctional facility, Kansas: Rehabilitation and re-creation in action*. (Tesis de doctorado). Universidad de Kansas. Obtenido de <https://kuscholarworks.ku.edu/handle/1808/21835>
- Diario Oficial de la Federación. (29 de enero de 2016). Diario Oficial de la Federación. Obtenido de http://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5424043&fecha=29/01/2016
- Diputados, Cámara de; Cámara de Senadores; Gobierno Federal. 2008. “Reforma Constitucional de Seguridad Y Justicia. Guía de Consulta ¿En Qué Consiste La Reforma? Texto Constitucional Comparado, Antes Y Después de La Reforma.” Cuauhtémoc, México, D.F.: Talleres Gráficos de México.
http://biblioteca.diputados.gob.mx/janium/bv/hcd/lx/refcons_segjus_gc.pdf.
- Escobar, W. (2017, July). Poéticas de la militancia en el teatro latinoamericano de creación colectiva (archivo PDF). Revista de antropología y sociología: Virajes, 19 (2), pp. 207-223. Recuperado de <https://go.galegroup.com/ps/anonymous?id=GALE%7CA531759134&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=01234471&p=IFME&sw=w>
- Ferrajoli, L. (2016a). Por una refundación garantista de la separación de poderes. Anuario de la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma de Madrid, 20, 21–36. PDF.
<https://repositorio.uam.es/handle/10486/681230>
- Ferrajoli, L. (2016c). Jurisdicción y ejecución penal. La cárcel: Una contradicción institucional. Revista Crítica Penal y Poder, 11, 1–10. PDF.
<http://revistes.ub.edu/index.php/CriticaPenalPoder/article/view/16783món>.
- López, I. (s/f). Teatro canero. Más allá de la reinserción social. En Cartografías críticas: Vol. II. Ediciones Karpa. <http://www.calstatela.edu/al/karpa/i-1%C3%B3pez-cedillo>

- Martí, J. (1878). *Patria y libertad. Poema dramático original de José Martí y Pérez*. Obtenido de <http://www.josemarti.cu/publicacion/patria-y-libertad/>
- Morales, F. (21 de mayo de 2015). El teatro de Lecumberri. *Periódico Reforma*. Obtenido de <https://www.reforma.com/aplicacioneslibre/articulo/default.aspx?id=545314&md5=cd7cf9ab19649a2827c07a15a3199f72&ta=0dfdbac11765226904c16cb9ad1b2efe>
- Rangel, H. (2009). “El mapa regional latinoamericano sobre la educación en prisiones”. *Centre international d'études pédagogiques*. Recuperado de https://www.france-education-international.fr/sites/default/files/migration/publi_educ/docs/mapa-regional-latinoamericano-sobre-educacion-en-prisiones.pdf
- Sin Autor. (22 de octubre de 2014). Presentan Hamlet, internos del Cefereso No. 12 de Guanajuato. *Es lo Cotidiano*. Recuperado de <http://www.eslocotidiano.com/articulo/cultura-y-espectaculos/presentan-hamlet-internos-cefereso-no-12-guanajuato/20141022150837014049.html>
- Foro Shakespeare. (2017). Compañía de Teatro Penitenciario. Foro Shakespeare. Obtenido de <https://www.foroshakespeare.com/sedes-compania-de-teatro-penitenciario>
- Foro Shakespeare. (2019). ¿Cumplir tus sueños en el escenario? Aquí se puede. Obtenido de <https://www.foroshakespeare.com/node/511>
- Freeman, S. (2017). *An introduction to Our Country's Good*. Recuperado de <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/an-introduction-to-our-countrys-good#>
- García, S. (mayo-agosto 1999). El sistema penitenciario. S. XIX y XX. *Boletín Mexicano de Derecho Comparado*. Recuperado de <https://revistas.juridicas.unam.mx/index.php/derecho-comparado/article/view/3589>

- Hellmore, E. (3 de enero de 2016). "Beckett's prison protege: the inmate who became a top interpreter of writer's work". *The Guardian*. Obtenido de <https://www.theguardian.com/culture/2016/jan/03/samuel-beckett-prison-rick-cluchey-inmate>
- Penitenciaria. (s.f.). Sub Secretaría del Sistema Penitenciario. Obtenido de <https://penitenciario.cdmx.gob.mx/centros-de-reclusion/penitenciaria>
- Rebollar, A. (21 de noviembre de 2014). Historia del AGN. Obtenido de <http://www.agn.gob.mx/menuprincipal/quienesomos/hist.html>
- Rojo, G. (1983). "Teatro chileno bajo el fascismo". *Araucaria de Chile N° 22 segundo trimestre*. Recuperado de: <http://www.abacq.net/imagineria/arauca7.htm>
- Royals, D. (2016). *The Justice Theater Project: Developing a Company and a Conversation*. (Tesis de doctorado). Universidad de Carolina del Norte: Estados Unidos. Obtenido de <https://cdr.lib.unc.edu/concern/dissertations/z029p497s>
- Sarkis, P. (2014). *La práctica teatral en contextos penitenciarios: aproximación etnográfica al estudio de un taller de teatro carcelario realizado en el sector módulos de la Ex Penitenciaría de Santiago de Chile*. (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile. Obtenido de <https://repositorio.uc.cl/xmlui/bitstream/handle/11534/11741/000649602.pdf>
- Shakespeare, W. (1623). *Comedies, Histories and Tragedies (First Folio) E (Facsimilar)*. Obtenido de <https://onemorelibrary.com/index.php/es/idiomas/ingles/book/english-literature-172/first-folio-2183>
- Shakespeare Behind Bars. (s.f.). About us. SBB. Mision and Vision. Obtenido de <https://www.shakespearebehindbars.org/about/mission/>

- Taylor, D. (2017, December). “¡Presente! La política de la presencia”. *Investigación Teatral*, 8 (12), 11–34. Recuperado desde <http://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2550/4432>
- Tijoux, M. (2011). "El infierno en la Torre 5: Reflexiones sobre la cárcel en Chile". *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, nº5, año 3, p. 39-49.
- Tonella, G.; Quintana, A. & Contreras, A. (Compilación). (2014). *Mundos paralelos intramuros. Diccionario canero ilustrado. Atlacholoaya-Santa Martha Acatitla*. Ciudad Universitaria: PUEG. Obtenido de https://issuu.com/mujeresenespiral/docs/diccionario_canero_ilustrado_atlach
- Vázquez, J. (2013). “Rejas, murallas y otras demarcaciones: David Alfaro Siqueiros y José Revueltas en el Palacio Negro de Lecumberri”. *Historia Mexicana*, 62(3(247)), 1211–1265. <https://www.jstor.org/stable/23608624>
- World Prison Brief. (2017). World Pre-trial/Remand Imprisonment List. (Third edition). Recuperado de https://www.prisonstudies.org/sites/default/files/resources/downloads/wprtil_3rd_edition.pdf
- World Prison Brief. (2018). World Prison Population List. (Twelfth edition). Recuperado de https://www.prisonstudies.org/sites/default/files/resources/downloads/wtpl_12.pdf
- Wacquant, Loïc. 2010. *Castigar a Los Pobres. El Gobierno Neoliberal de La Inseguridad Social*. Barcelona: Gedisa. <https://es.scribd.com/document/349718081/Wacquant-Loic-Castigar-a-Los-Pobres-pdf>.

Zaffaroni, E. [Gobierno de Bolivia]. (2017, junio 16). *Nueva Justicia Penal en América Latina*.

Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=W_XVeo_b-k